

S U S A N S O N T A G

Q U E S T Ã O D E Ê N F A S E

ensaios



COMPANHIA DAS LETRAS



Susan Sontag

Questão de ênfase
Ensaaios



COMPANHIA DAS LETRAS

para Elizabeth Hardwick

*Continent, city, country, society:
the choice is never wide and never free.
And here, or there... No. Should we have stayed
at home,
wherever that may be?*

[Continente, cidade, país: não é tão sobeja
a escolha, a liberdade, quanto se deseja.
Aqui, ali... Não. Teria sido melhor ficar em casa,
onde quer que isso seja?]

Elizabeth Bishop, "Questões de viagem"
[tradução de Paulo Henriques Britto]

Sumário

ler

[Uma prosa de poeta](#)

[Questão de ênfase](#)

[Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis](#)

[Uma mente de luto](#)

[O projeto da sabedoria](#)

[A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes](#)

[A voz de Walser](#)

[Danilo Kiš](#)

[Ferdýdurke, de Gombrowicz](#)

[Pedro Páramo](#)

[DQ](#)

[Uma carta para Borges](#)

ver

[Um século de cinema](#)

[Do romance ao filme: *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder](#)

[Uma nota sobre Bunraku](#)

[Um lugar para a fantasia](#)

[O prazer da imagem](#)

[Sobre Hodgkin](#)

[Um léxico para *Available light*](#)

[Em memória dos sentimentos deles](#)

[O dançarino e a dança](#)

[Sobre Lincoln Kirstein](#)

[Fluidos de Wagner](#)

[Um êxtase de lamento](#)

[Cem anos de fotografia italiana](#)

[Sobre Bellocq](#)

[Os bebês de Borland](#)

[Certos Mapplethorpes](#)

[Uma foto não é uma opinião. Ou é?](#)

[lá e aqui](#)

[Homenagem a Halliburton](#)

[Isolamento](#)

[A escrita como leitura](#)

[Trinta anos depois...](#)

[Questões de viagem](#)

[A idéia de Europa \(mais uma elegia\)](#)

[O lamento bastante cômico de Píramo e de Tisbe \(um interlúdio\)](#)

[Respostas a um questionário](#)
[Esperando Godot em Sarajevo](#)
[“Lá” e “aqui”](#)

[Joseph Brodsky](#)
[Sobre ser traduzida](#)

[Agradecimentos](#)

ler

Uma prosa de poeta

“Eu, que nada seria sem o século xix russo...”, declarou Camus em 1958, numa carta em homenagem a Pasternak — um dos nomes da constelação de magníficos escritores cuja obra, juntamente com as crônicas de seus destinos trágicos, preservada, recuperada e descoberta por meio de traduções no decorrer dos últimos 25 anos, fez do século xx russo um acontecimento que é (ou há de se revelar) igualmente influente e, por ser também o nosso século, muito mais premente e marcante.

O século xix russo, que modificou nossas almas, foi uma proeza de prosadores. Seu século xx foi, na maior parte, uma proeza de poetas — mas não só uma proeza *na* poesia. A respeito da sua prosa, os poetas esposaram as opiniões mais apaixonadas: todo ideal de seriedade inevitavelmente fervilha de despreço. Pasternak, nas últimas décadas de vida, desdenhava como horrorosamente modernista e acanhada a esplêndida e sutil prosa memorialista da sua juventude (como em *Salvo-conduto*), enquanto asseverava que o romance no qual então trabalhava, *Doutor Jivago*, era a mais autêntica e completa de suas obras, ao lado da qual, em comparação, sua poesia nada significava. De maneira mais característica, os poetas se aferravam a uma definição de poesia como atividade dotada de uma superioridade tão inerente a si mesma (o mais elevado objetivo da literatura, a mais elevada condição da língua) que qualquer obra em prosa se tornava uma empresa inferior — como se a prosa fosse sempre uma comunicação, uma prestação de serviço. “A instrução é o nervo da prosa”, escreveu Mandelstam num ensaio de juventude, e portanto “aquilo que pode ser significativo para o prosador ou para o ensaísta, o poeta encara como absolutamente irrelevante”. Enquanto os prosadores se vêem coagidos a dirigir-se ao público concreto dos seus contemporâneos, a poesia como um todo tem um destinatário mais ou menos distante, desconhecido, diz Mandelstam: “Trocar sinais com o planeta Marte [...] é uma tarefa digna de um poeta lírico”.

Tsvetáieva compartilha essa noção de poesia como o ápice do esforço literário — o que significa identificar toda escrita importante, mesmo quando prosa, como poesia. “Púchkin era um poeta”, conclui ela em seu ensaio *Púchkin e Púgatchov* (1937), e “em nenhuma outra parte foi poeta com tanta força como na prosa ‘clássica’ de *A filha do capitão*.”

O mesmo suposto paradoxo com o qual Tsvetáieva sintetiza seu amor pela novela de Púchkin é aprimorado por Joseph Brodsky no ensaio que prefacia a edição (em russo) da prosa coligida de Tsvetáieva: por ser uma grande prosa, deveria ser classificada como a “continuação da poesia por outros meios”. A exemplo de grandes poetas russos anteriores, Brodsky depende, para a sua definição de poesia, de um Outro caricato: a condição mental frouxa, que ele equipara à prosa. Ao adotar um critério privativo de prosa, e dos motivos do poeta para voltar-se para a prosa (“algo em geral determinado por considerações econômicas, por períodos de produção escassa ou, mais raramente, por necessidade polêmica”), em contraste com o critério elevadíssimo e prescritivo de poesia (cujo “tema autêntico” são “objetos absolutos e sentimentos absolutos”), é inevitável que o poeta seja visto como o aristocrata das letras e o prosador, como o burguês ou o plebeu; que a poesia — outra imagem de Brodsky — seja a aviação e a prosa, a infantaria.

Tal definição de poesia é, de fato, uma tautologia — como se a prosa fosse idêntica ao “prosaico”. E “prosaico”, como termo depreciativo, com o sentido de insípido, lugar-comum, banal, corriqueiro, monótono, é precisamente uma idéia romântica. (O dicionário Oxford assinala

o ano de 1813 como o primeiro registro desse sentido figurado.) Na “defesa da poesia”, um dos temas peculiares das literaturas românticas da Europa ocidental, a poesia é uma forma ao mesmo tempo da linguagem e do ser: um ideal de veemência, de sinceridade absoluta, de nobreza e de heroísmo.

A república das letras é, na realidade, uma aristocracia. E “poeta” sempre foi um *titre de noblesse*. Mas, na era romântica, a nobreza do poeta deixou de ser sinônimo de superioridade como tal e assumiu um papel antagônico: o poeta como o avatar da liberdade. Os românticos inventaram o escritor como herói, personagem central na literatura russa (que não toma impulso senão no início do século XIX); e, como se verificou, a história converteu a retórica em realidade. Os grandes escritores russos são heróis — não têm outra opção, se devem ser grandes escritores —, e a literatura russa continuou a nutrir idéias românticas acerca do poeta. Para os modernos poetas russos, a poesia defende o inconformismo, a liberdade, a individualidade, contra o social, o presente vulgar e mesquinho, o torpor comunal. (É como se a prosa, em sua condição genuína, fosse, por fim, o Estado.) Não admira que continuem a insistir no caráter absoluto da poesia e na sua diferença radical em relação à prosa.

A prosa está para a poesia, disse Valéry, assim como o ato de caminhar está para a dança — as teses românticas sobre a intrínseca superioridade da poesia não são, nem de longe, uma exclusividade dos grandes poetas russos. Para o poeta, voltar-se para a prosa, diz Brodsky, é sempre um passo atrás, “como passar do galope para o trote”. O contraste não se refere apenas à velocidade, é claro, mas à massa: a condensação da poesia lírica versus o mero derramamento da prosa. (Gertrude Stein, essa virtuose da prosa derramada, da arte do antilaconismo, disse que a poesia são substantivos e a prosa, verbos. Em outras palavras, o gênio característico da poesia é o ato de nomear, e o da prosa, o de mostrar o movimento, o processo, o tempo — passado, presente e futuro.) A prosa reunida de qualquer poeta importante que tenha escrito prosa importante — Valéry, Rilke, Brecht, Mandelstam, Tsvetáieva — é muito mais volumosa do que a sua poesia reunida. Há, na literatura, algo equivalente ao prestígio que os românticos conferiam à magreza.

A circunstância de os poetas produzirem prosa regularmente, enquanto os prosadores raramente escrevem poesia, não constitui, argumenta Brodsky, um indício da superioridade da poesia. Segundo Brodsky, “o poeta, em princípio, é ‘mais elevado’ do que o prosador [...] porque um poeta carente de dinheiro pode sentar-se e redigir um artigo de jornal, ao passo que, num apuro do mesmo tipo, um prosador dificilmente pensaria em escrever um poema”. Mas a questão, sem dúvida, não reside em que escrever poesia é um trabalho mais mal remunerado do que escrever prosa, mas sim em que é algo especial — a marginalização da poesia e do seu público; aquilo que no passado foi visto como uma capacidade normal, como tocar um instrumento musical, agora parece a esfera do difícil e do intimidador. Não só prosadores mas também pessoas cultas, em geral, não mais escrevem poesia. (Assim como a poesia, a rigor, não mais constitui algo que se deva memorizar.) A prática moderna no terreno da literatura é em parte moldada pelo amplo descrédito da noção de virtuosismo literário; por uma perda bastante real de virtuosismo. Hoje, parece totalmente extraordinário que alguém consiga escrever uma prosa brilhante em mais de um idioma; maravilhamo-nos com Nabokov, Beckett, Cabrera Infante — mas até dois séculos atrás esse virtuosismo era tido como algo normal. Assim era também, até pouco tempo, a capacidade de escrever tanto poesia como prosa.

No século XX, escrever poemas tende a ser um passatempo de juventude para um prosador (Joyce, Beckett, Nabokov...) ou uma atividade exercida com a mão esquerda (Borges, Updike...).

Ser poeta é encarado como algo mais do que escrever poesia, mesmo grande poesia: Lawrence e Brecht, que escreveram grandes poemas, não são considerados, em geral, grandes poetas. Ser poeta é definir-se apenas como um poeta, e persistir (apesar das adversidades) como tal. Desse modo, o exemplo geralmente reconhecido, na literatura do século xx, de um grande prosador que foi também um grande poeta, Thomas Hardy, é alguém que abriu mão de escrever romances a fim de escrever poesia. (Hardy deixou de ser prosador. Tornou-se poeta.) Nesse sentido, prevaleceu a noção romântica do poeta como alguém que tem uma relação mais completa com a poesia; e não só entre os escritores russos modernos.

Uma exceção, porém, se abre para a crítica. O poeta que é também um praticante exímio do ensaio crítico nada perde da sua posição de poeta; de Blok a Brodsky, a maioria dos grandes poetas russos escreveu esplêndida prosa crítica. De fato, desde a era romântica, a maioria dos críticos verdadeiramente influentes foram poetas: Coleridge, Baudelaire, Valéry, Eliot. O fato de outros gêneros de prosa serem experimentados mais raramente assinala uma importante diferença da era romântica. Um Goethe, um Púchkin ou um Leopardi, que escreveram grande poesia e grande prosa (não do gênero crítico), não pareciam excêntricos ou presunçosos. Mas a dicotomia de critérios para a prosa nas gerações literárias posteriores — a emergência de uma tradição minoritária de prosa “de arte”, a ascensão de uma prosa não letrada e paraletada — tornou esse tipo de proeza algo muito mais anômalo.

De fato, a fronteira entre prosa e poesia tornou-se cada vez mais permeável — unificada pelo ethos do extremismo, característico do artista moderno: criar uma obra que vá o mais longe possível. O critério que parece apropriado, por excelência, para a poesia lírica, segundo o qual poemas podem ser vistos como artefatos lingüísticos nos quais nada mais pode ser feito, influencia agora boa parte do que é especificamente moderno na prosa. No momento em que a prosa, a partir de Flaubert, aspira a algo da intensidade, da velocidade e da inevitabilidade léxica da poesia, parece aumentar a necessidade de dar respaldo ao sistema bipartido na literatura, distinguir prosa e poesia e contrapor as duas.

O motivo por que é a prosa e não a poesia que sempre se encontra na defensiva reside em que o partido da prosa parece, na melhor hipótese, uma coalizão *ad hoc*. Como pode alguém não desconfiar de um rótulo que agora abrange o ensaio, as memórias, o romance, o conto, a peça de teatro? Prosa não é apenas uma categoria nebulosa, um estado de linguagem definido negativamente, mediante o seu oposto, a poesia. (“*Tout ce qui n’est point prose est vers, et tout ce qui n’est point vers est prose*” [Tudo o que não é prosa é verso, e tudo o que não é verso é prosa], como declara o professor de filosofia em *Le Bourgeois gentilhomme* [O burguês fidalgo], de Molière, de sorte que o burguês pode descobrir que a sua vida inteira foi — surpresa! — uma prosa oral.) Agora, ela é um depósito para uma batelada de formas literárias que, em sua evolução moderna e dissolução acelerada, já não sabemos como designar. Como um termo empregado para classificar aquilo que Tsvetáieva escreveu e que não podia ser chamado de poesia, “prosa” é uma noção relativamente nova. Quando ensaios não mais se parecem com aquilo que antes chamávamos de ensaios, e ficções breves e longas não mais se parecem com aquilo que antes chamávamos de romance e conto, nós os chamamos de prosa.

Um dos fatos importantes da literatura do século xx foi o desenvolvimento de um tipo peculiar de prosa: impaciente, fervoroso, elíptico, em geral na primeira pessoa, muitas vezes com formas descontínuas ou fragmentadas, escrito sobretudo por poetas (quando não, por escritores que tinham em mente os critérios da poesia). Para certos poetas, escrever prosa é exercer uma atividade genuinamente distinta, ter uma voz diferente (mais persuasiva, mais sensata). O

jornalismo crítico e cultural de Eliot, Auden e Paz, excelente em si mesmo, não foi escrito em prosa de poeta. Os artigos críticos e circunstanciais de Mandelstam e Tsvetáieva o foram. Em contraste com Mandelstam — que escreveu crítica, jornalismo, uma poética (*Conversações sobre Dante*), uma novela (*O selo egípcio*), memórias (*O rumor do tempo*) —, Tsvetáieva, em sua prosa, oferece uma gama de gêneros mais restrita, um exemplo mais puro de prosa de poeta.

A prosa de poeta não tem apenas um ardor, uma densidade, uma velocidade, uma fibra específicos. Tem um tema característico: o desenvolvimento da vocação do poeta.

De modo geral, assume a forma de duas modalidades de narrativa. Uma é diretamente autobiográfica. A outra, também em forma de memória, é o retrato de outra pessoa, ou um colega escritor (não raro, da geração mais velha, e um mentor), ou um parente querido (em geral, os pais ou avós). A homenagem aos outros é o complemento de relatos a respeito de si mesmo: o poeta é salvo do egoísmo vulgar pela força e pela pureza da admiração que sente por outros. Ao render homenagem aos modelos importantes e evocar encontros decisivos, na vida real bem como na literatura, o escritor estabelece os critérios pelos quais o eu deve ser julgado.

A prosa de poeta é, sobretudo, sobre ser poeta. E escrever essa autobiografia, assim como ser poeta, requer uma mitologia do eu. O eu mencionado é o eu do poeta, ao qual o eu cotidiano (e outros) é sacrificado cruelmente. O eu do poeta é o eu autêntico, o outro é o mensageiro; e, quando morre o eu do poeta, a pessoa morre. (Ter dois eus é a definição de um destino patético.) Grande parte da prosa de poetas — sobretudo em forma memorialista — dedica-se à crônica da emergência triunfal do eu do poeta. (Nos diários, outro gênero importante da prosa de poeta, o foco se volta para o abismo entre o poeta e a vida cotidiana, e para as relações não raro frustrantes entre ambos. Os diários — de Blok ou de Baudelaire, por exemplo — são pródigos em regras destinadas a proteger o eu do poeta; veementes máximas de incentivo; relatos de perigos, decepções e derrotas.)

Muitos escritos em prosa de Tsvetáieva são retratos do eu enquanto poeta. Em seu texto biográfico sobre Max Vólochin, “Uma palavra viva sobre um homem vivo” (1933), Tsvetáieva evoca a jovem e desafiadora menina de colégio, de óculos e de cabeça raspada, que acabara de publicar seu primeiro livro de poemas; Vólochin, um poeta e crítico bem estabelecido que havia elogiado o seu livro, veio visitá-la sem avisar. (O ano é 1910 e Tsvetáieva tem dezoito anos. Como a maioria dos poetas, à diferença da maioria dos prosadores, ela estava no precoce domínio do seu talento.) A lembrança afetuosa do que ela denomina de “insaciabilidade do genuíno” em Vólochin constitui, está claro, a aprovação de Tsvetáieva a si mesma. Os textos mais diretamente memorialistas são também relatos do desenvolvimento da vocação da poeta. “Mãe e música” (1935) descreve o nascimento do lirismo da poeta por meio da imersão da vida doméstica na música; a mãe de Tsvetáieva era pianista. “Meu Púchkin” (1937) reconta o nascimento da faculdade da paixão na poeta (e seu pendor peculiar — “em mim, toda paixão tende ao amor infeliz e sem reciprocidade”), ao recordar a relação que teve Tsvetáieva, nos primeiros anos da infância, com a imagem e com a lenda de Púchkin.

A prosa de poetas é caracteristicamente elegíaca, retrospectiva. É como se o tema evocado pertencesse, por definição, ao passado extinto. A oportunidade pode ser uma morte literal — os textos biográficos de Vólochin e também de Biéli. Mas não é a tragédia do exílio, nem mesmo a atroz penúria e o sofrimento padecidos por Tsvetáieva no exílio e na época em que regressou à União Soviética, em 1939 (onde, dessa vez uma exilada interna, se suicidou em agosto de 1941), que explicam esse registro elegíaco. Em prosa, a poeta sempre lamenta um Éden perdido; pede à memória que fale, ou soluce.

Uma prosa de poeta é a autobiografia do fervor. O conjunto da obra de Tsvetáieva é uma

argumentação em defesa do arrebatamento; e em defesa do gênio, ou seja, da hierarquia: uma poética do prometéico. “Toda a nossa relação com a arte é uma exceção em favor do gênio”, como escreveu Tsvetáieva em seu excelente ensaio “Arte à luz da consciência”. Ser poeta é um estado de vida, de vida elevada: Tsvetáieva fala do seu amor pelo “que é mais elevado”. Há em sua prosa, como na poesia, o mesmo traço de elevação emocional: nenhum outro escritor moderno se aproxima de uma experiência do sublime como essa. Como assinala Tsvetáieva: “Ninguém jamais entrou duas vezes no mesmo rio. Mas alguém já entrou duas vezes no mesmo livro?”.

[1983]

Questão de ênfase

para P.D.

Este grande romance americano (não vamos chamá-lo de “grande romance curto americano”) começa com a voz da recordação; ou seja, a voz da incerteza:

Os Cullen eram irlandeses; mas foi na França que os conheci e pude formar uma impressão do seu amor e do seu problema. Estavam a caminho de uma propriedade que haviam arrendado na Hungria; e, numa tarde, eles vieram a Chancellet para visitar minha grande amiga Alexandra Henry. Era maio de 1928 ou 1929, antes de todos nós regressarmos aos Estados Unidos, e de ela conhecer meu irmão e casar-se com ele.

Como se sabe, os anos 20 foram muito diferentes dos anos 30, e agora começaram os anos 40. Nos anos 20, não era incomum encontrar estrangeiros num país tão estrangeiro para eles quanto para nós, quando a nossa peregrinação simplesmente cruzava com a deles; e fazíamos o melhor possível para conhecê-los numa tarde, ou algo assim; e talvez chamássemos esse pequeno conhecimento-relâmpago de amizade. Havia no ar um tipo de curiosidade idealista ou otimista. E os caprichos da personalidade, bem como a oscilante guerra e paz que ocorre na psique, pareciam do maior interesse e até da maior importância.

Mencionar a década — o romance foi publicado em 1940, portanto os anos 40 mal haviam começado — acrescenta uma pátina adicional ao relato, imbuindo-lhe do fascínio do extemporâneo; os Fatos do Mundo que sobrevieram, sugere-se, fizeram minguar a importância da “guerra e paz que ocorre na psique”. Sinal de que se vai tratar apenas de vidas privadas, sumarizadas num tempo recorde: “uma tarde, ou algo assim” é exatamente o tempo de duração do relato, pois os Cullen chegam após o almoço, por volta das duas e meia, e se vão pouco antes de ser servido um jantar requintado. Nessas poucas horas — bem menos do que o dia e a noite inteiros de *Mrs. Dalloway* —, um tumulto de sentimentos vai bombardear as linhas de defesa da cortesia, e a união feroz e indissolúvel dos Cullen, “seu amor e seu problema”, será submetida a um exame habilmente meticuloso. “Conhecimento-relâmpago” — que tipo de conhecimento será esse?

Ainda menosprezado, sempre assombroso, o romance é *O falcão-peregrino*, de Glenway Wescott. A meu ver, é um dos tesouros da literatura americana do século xx, por menos típicos que sejam o seu vocabulário polido, sutil, a densidade da sua atenção ao personagem, o seu pessimismo exigente e o cortante mundanismo do seu ponto de vista. O que se tem por tipicamente americano é um modo leviano, grosseiro e um pouco simples, até mesmo simplório, sobretudo quando se trata de temas veneráveis do espírito europeu como o casamento, e *O falcão-peregrino* pode ser tudo, menos simples, acerca do casamento.

Claro, a literatura americana sempre produziu representações complexas da imaginação moral, algumas das quais são dramas de cerrada violência psíquica, tal como observada e remoída no pensamento por uma consciência que serve de testemunha. O trabalho do “eu” que narra *O falcão-peregrino* consiste em observar aquilo que se passa, refletir e compreender (o que também significa sentir-se desconcertado). Quem são esse homem sincero, corpulento, afetado, e essa mulher exoticamente adornada com um falcão adulto e encapuzado, ou falcão-peregrino, seguro à luva grossa sobre o pulso? O narrador acha estimulante a presença de ambos, as suas perturbações. Ele é rápido nas apreciações eloqüentes e sumárias das suas personalidades. Estas

se desenvolvem à medida que o seu tumulto se desdobra.

O início do romance sugere a velocidade prodigiosa com que um observador onívoro podia formar “uma impressão” sobre duas pessoas até então desconhecidas: “fazíamos o melhor possível para conhecê-los”. Propõe também uma indefinição magistral no tocante a quando tal impressão se formou: “Era maio de 1928 ou 1929, antes de todos nós regressarmos aos Estados Unidos [...]”. Por que Wescott preferiu que o narrador tivesse dúvida a respeito do ano? Talvez para atenuar a importância de 1929, ano da quebra da bolsa, para pessoas como os seus dois expatriados americanos, ricos e ociosos — ricos não como Zelda e Scott Fitzgerald, mas ricos de verdade, como num romance de Henry James sobre americanos que “faziam” a Europa. Ou talvez essa indefinição não passe de boas maneiras em alguém designado pelo nome excessivamente jamesiano de Alwyn Tower. E as boas maneiras podem ditar os acessos de dúvida do narrador acerca de sua própria perspicácia: um Alwyn Tower não desejaria dar a impressão de estar apenas tentando ser sagaz.

O nome acompanha a função. Indiferente, mais que isso, desiludido, e quase sem passado (não somos informados quanto ao motivo de estar impedido de amar e de ser amado; nem sequer somos informados do seu sobrenome, senão já quase na metade do livro, e, para adivinhar seu prenome, temos de saber que Alwyn Tower é um personagem central no romance autobiográfico de Wescott, publicado anteriormente, *The grandmothers* [As avós]), o narrador não é, porém, tão misterioso como pode parecer. De fato, o “eu” de *O falcão-peregrino* é um personagem familiar, o vago amigo solteirão de um ou mais personagens importantes que, em versões aparentadas, narra os romances *The Blithedale romance* [O romance de Blithedale], de Hawthorne, *The sacred fount* [A fonte sagrada], de James, e *O grande Gatsby*, de Fitzgerald. Todos esses narradores recessivos se sentem embaraçados, em alguma medida, pelas pessoas mais imprudentes, ou arrebatadas, ou autodestrutivas, a quem eles observam.

O narrador enquanto espectador é, forçosamente, uma espécie de voyeur. Observar atentamente pode tornar-se bisbilhotice, ou pelo menos ver mais do que se devia. Coverdale, o narrador furtivo de *O romance de Blithedale*, observa seus amigos de um mirante situado no alto de uma árvore e também do seu posto de observação na janela de um quarto de hotel, de onde pode ver através das janelas de uma casa em frente. *A fonte sagrada* é um consumado romance de narrador que espia pelo olho mágico das portas. A revelação crucial em *O falcão-peregrino*, o ódio de Cullen contra o animal da esposa, surge quando Tower olha por acaso através de uma janela e vê Cullen aproximar-se furtivamente do falcão, retirado do jardim após um repasto sangrento, sacar uma faca, tirar o capuz do pássaro e em seguida cortar sua correia para libertá-lo.

O casamento é o vínculo normativo nesse mundo de casais que inclui não só os Cullen e um par de criados unido de forma turbulenta, como também o pseudocasal formado por Alex Henry e o seu ruminativo amigo e hóspede, sexualmente opaco. Talvez o desconforto de Tower com o desempenho da sua própria compreensão decorra da sua consciência de estar de fora das profundas vivências de um casal, e de estar só. “A vida é quase que só poleiros. Não existem ninhos; e ninguém está conosco, exatamente na mesma rocha ou pousado no mesmo galho. As situações de paixão são insignificantes demais para serem sociáveis.” Trata-se da árida sabedoria de uma consciência profundamente solteira. “Quer eu chegue ou não, afinal, a compreender devidamente as pessoas, não raro começo no âmbito de uma superficialidade irritada e intensa.”

Tower está descrevendo os caprichos da redação de um romance bem como as ciladas do entendimento. Todos esses narradores valetudinários são também auto-retratos de escritores e exercícios de automortificação de escritores. Coverdale, o “gélido solteirão” de Hawthorne, é um

poeta. O narrador solteirão de Wescott ainda está amargurado pela incapacidade de tornar-se um “artista literário” (“ninguém me avisou que eu de fato não tinha talento bastante”), o que não o impede de pensar como um romancista, observar como um romancista, ostentar a volubilidade de julgamento de um romancista. “Por vezes, sou tão sensível quanto uma mulher no tocante ao humor ou ao temperamento dos outros; e é uma espécie de sensibilidade que pode voltar-se, quase de maneira fortuita, a favor ou contra eles.”

Não há nenhuma presunção no reconhecimento de Tower da ambivalência do romancista em relação ao seu tema, em contraste com esta reflexão gélida de Coverdale:

Gravou-se em mim o pensamento de que eu deixara deveres descumpridos. Com o poder, talvez, de agir em lugar do destino e desviar o infortúnio do caminho dos meus amigos, abandonei-os à sua sorte. Essa tendência fria, entre instinto e intelecto, que me levava a sondar, com interesse especulativo, as paixões e os impulsos das pessoas parecia ter avançado demais no sentido de desumanizar meu coração.

Mas um homem nem sempre pode decidir por si mesmo se seu coração é frio ou tem calor. Agora, impressiona-me que, se me equivoquei de todo em relação a Hollingsworth, Zenobia e Priscilla, foi antes por obra de uma solidariedade excessiva do que deficiente.

Tower é capaz de ser mais explícito quanto aos seus sentimentos confusos a respeito do casal que observa. Sente-se repellido. Solidariza-se por vezes com a mulher, por vezes com o marido — ela, arrebatada e sexualmente vibrante; ele, desesperado e desalentado. Os próprios Cullen parecem dissolver-se e se reconstituírem várias vezes à medida que o equilíbrio de poder entre ambos se modifica. (A esposa neurastênica, frágil, parece até mudar seu tipo de corpo, tornar-se robusta, bravia, indomável.) Por vezes, Tower parece defasado em relação às naturezas de ambos, que se mostram cada vez mais interessantes, outras vezes parece impor à história deles uma complexidade maior do que o plausível, e a narração corre o risco de tornar-se uma história sobre ele, sobre o seu modo de ver tortuoso e autotorturante — à maneira do último Henry James. Mas Wescott não vai tão longe. Contenta-se em ficar com os benefícios, para o progresso do relato, propiciados por um narrador tão compenetrado. Um romancista com uma história dolorosa para contar desejará povoá-la com personagens complexos que só se revelam aos poucos. Que método pode ser mais engenhoso e econômico do que tornar a complexidade de um personagem o fruto da instabilidade das opiniões de um narrador em primeira pessoa? Para tal propósito, dificilmente se poderia encontrar um narrador melhor do que Tower. Seu apetite para descobrir e rejeitar sentidos é insaciável.

Para um narrador como esse, só há um modo de concluir: com mais um recuo da sua perspicácia. Depois das confidências ébrias, do choro, dos gritos e dos flertes perigosos, depois de um grande revólver ser brandido (e jogado dentro de um poço), depois de despedidas nervosas tentarem disfarçar o abismo e de os Cullen e o falcão terem sumido no meio da noite dentro de um Daimler comprido e escuro, depois de Tower e Alex terem vagado pelo jardim para meditar a respeito de todo aquele comportamento ingovernável, Tower relembra as imagens de voracidade e de desumanidade que ele amealhou no decorrer da visita dos Cullen — ou seja, relembra o livro que estamos lendo:

e eu corei. Metade do tempo, receio, minha opinião a respeito das pessoas não passa de palpite; caricatura. Vezes seguidas, dou livre curso a uma espécie de lirismo impreciso e vingativo; não posso explicar que direito tenho de me vingar, e disso me envergonho. Por vezes, duvido inteiramente do meu juízo acerca de questões morais; e, uma vez que me proponho a ser um contador de histórias, isso é para mim uma perdição.

Será caracteristicamente americana essa frenética disposição reflexiva? Creio que sim, embora não tenha como prová-lo. O único romance inglês que conheço com algo desse tom — de timidez atormentada e de angústia abafada — é um livro que nitidamente serviu a Wescott como

inspiração parcial para *O falcão-peregrino*: o romance *O bom soldado* (1915), de Ford Madox Ford. O romance de Ford é, também, tanto uma história de agonia matrimonial que rompe uma rotina de ócio quanto um projeto de recordação levado a efeito por um americano expatriado que mata o tempo e goza a vida no Continente. No centro do drama está um casal inglês em viagem pelo exterior, amigos de um rico casal americano. É o marido americano, agora viúvo — a esposa morreu desde a época do “triste caso” que ele está recordando —, quem conta a história.

Tanto na ficção como na autobiografia, narrar na primeira pessoa requer, em geral, um pretexto — também conhecido como justificativa — para começar. Falar de si mesmo era tido por inconveniente: as autobiografias clássicas e os romances clássicos que fingem ser as memórias de alguém começam, todos, oferecendo justificações exaustivas para se fazer algo tão egotista. Mesmo hoje, quando o autocentrismo prescinde de qualquer desculpa, um livro de auto-exame, um romance cunhado como uma recordação pessoal, continua a solicitar uma explicação autojustificadora. É útil para os outros. É tudo o que sei fazer. É tudo o que me restou para fazer. Há algo que não entendo e quero entender. Não estou, de fato, falando a meu respeito mas sim a respeito deles.

O bom soldado começa com o seu desenraizado narrador explicando que “hoje” ele se senta para escrever, disposto a “esclarecer” aquilo que lamentavelmente não compreendeu na ocasião em que aconteceu. “Minha esposa e eu conhecíamos o capitão e a sra. Ashburnham tão bem quanto era possível conhecer uma pessoa e, no entanto, em outro sentido, nada sabíamos a respeito deles.” Não conhecer no passado — à luz das regras da ficção, na qual (à diferença do que se passa na vida) algo *tem* de acontecer — significa conhecer agora. O narrador pode reafirmar a sua desorientação, pode lamentar de tempos em tempos a sua falta de habilidade para descrever de modo apropriado, pode afligir-se por não ter compreendido algum fato de modo inteiramente correto. Para os leitores, não é possível tomar essas confissões de compreensão deficiente senão como um indício de que ele vê — ou melhor, nos permite ver — o condenado capitão Ashburnham bem demais.

Casamentos são a matéria principal na maioria dos grandes romances e são capazes de desencadear o impulso generalizante. Em romances recontados na terceira pessoa, um bom momento para fazer soar as trombetas da generalização é logo no início.

“É uma verdade universalmente aceita que um homem solteiro, de posse de uma boa fortuna, deve andar em busca de uma esposa.” Quem diz isso? A autora, com sarcasmo. E os habitantes do pequeno mundo em que Austen situa sua história de fato pensam assim — o que torna essa máxima algo menor do que “uma verdade universalmente aceita”.

E quem diz que “todas as famílias felizes se parecem; cada família infeliz é infeliz à sua maneira”? De novo, o autor. Ou, se preferirem, o livro. Existe apenas um toque de ironia na frase de abertura do sinóptico romance de casamento de Tolstói. Mas acaso alguém, dentro ou fora do romance, pensa de fato assim? Não.

A autoridade das famosas primeiras frases de *Orgulho e preconceito* e de *Anna Kariênina* depende de pairarem livres de qualquer falante específico, como se fosse da natureza da sabedoria ser impessoal, oracular, anônimo, impositivo. Nenhuma das duas afirmações é de fato verdadeira. Ambas parecem imutavelmente amadurecidas e pertinentes como observações impacientes acerca das crueldades do mercado de casamentos e do desespero de uma esposa ingênua ao descobrir a infidelidade do marido. Isso é começar um romance com mão pesada, propor, de modo cerceador ou irônico, a título de verdade eterna, um axioma sobre o comportamento humano. (“É uma verdade [...]”, “Todas as famílias felizes são [...]”) O saber a

respeito da natureza humana, no velho estilo, está sempre no tempo presente.

A sabedoria, no romance contemporâneo, tem mais probabilidade de ser retrospectiva, de tonalidade íntima. A voz vulnerável, em dúvida a respeito de si mesma, é mais atraente e parece mais confiável. Os leitores imploram pela exposição — pela intromissão — da personalidade; ou seja, da fraqueza. A objetividade é suspeita; é tida por falsa e fria. Generalizações podem ser propostas, mas de modo desvirtuado. (*Páthos* e dúvida acerca de si mesmo são temperos sempre bem-vindos.) A certeza parece arrogância. “Esta é a história mais triste que já li” é a famosa frase de abertura de *O bom soldado*. Histórias tristes segregam signos, como suor, que a voz exigente de um narrador vai incumbir-se, com muitas hesitações e dúvidas, de decifrar.

Enquanto uma narração na terceira pessoa pode criar a ilusão de uma história que se passa agora, recém-contada, a história de um narrador em primeira pessoa pertence inevitavelmente ao passado. Contar é recontar. E onde existe um recontar, um testemunho compenetrado, também existe sempre a possibilidade — ou melhor, a probabilidade — de engano. Um romance em uma primeira pessoa que tenha algo para lamentar em sua mente há de ser um banquete de reflexão a respeito do que torna esse olhar para trás tão propenso ao equívoco: a falibilidade da memória, a impenetrabilidade do coração humano, a distância ofuscante entre o passado e o presente.

Evocar essa distância no início de um romance narrado em primeira pessoa é um novo e poderoso lance de abertura. Assim *O falcão-peregrino* nos dá um ano vago, “maio de 1928 ou 1929”, após o que muita coisa mudou, e segue com uma pincelada que resume décadas: os anos 20, que foram, “como se sabe”, muito diferentes dos anos 30 e dos anos 40, de “agora”. O romance de Elizabeth Hardwick *Noites insones* (1979) inicia com outro toque de um marcador de tempo:

É junho. Eis o que decidi fazer com minha vida, agora. Farei esta obra de memória transformada, ou mesmo distorcida, e levarei adiante esta vida, que hoje levo. Toda manhã, o relógio azul e a colcha de crochê, com seus quadrados cor-de-rosa, azuis e cinzentos e seus losangos. Como é agradável — fazer surgir essa mulher velha, alquebrada, numa sórdida clínica de repouso. O encanto, a sordidez e a dor numa batalha apática — eis o que vejo. Mais bela é a mesa com o telefone, os livros e as revistas, o *Times* na porta, o chilrear dos caminhões ordinários e rangentes, na rua.

Se ao menos soubéssemos o que lembrar, ou fingir lembrar. Tomemos uma decisão e aquilo que desejamos, entre as coisas perdidas, se apresentará. Podemos pegá-lo como uma lata numa prateleira. Talvez. Uma das latas traria o rótulo avenida Rand, em Kentucky...

A estranha especificação do mês, junho, mas não do ano; a apresentação do projeto (“memória transformada, ou mesmo distorcida”); o inventário de objetos domésticos confortadores (relógio e colcha), seguido pelo mergulho no mundo dos desfavorecidos (a velha alquebrada na clínica de repouso), um prenúncio do desconforto e do sentimento cru que dominará boa parte do livro; a corajosa suposição de uma subjetividade possivelmente equivocada (“eis o que vejo”); o retorno ao consolo desfrutado pelo narrador com um inventário mais sofisticado (livros, revistas, o *Times* na porta); a preocupação em saber o que, de todo o passado, se deve tentar reter na memória; e por fim a melancólica avaliação do risco (“Eis o que decidi fazer com minha vida, agora.”) — essas modulações, incomparavelmente rápidas, de tom e de foco são um traço característico do método de Hardwick como escritora.

A exemplo de *O falcão-peregrino*, *Noites insones* é um livro de juízos sobre as relações humanas, em especial sobre o casamento, e, a exemplo do romance de Wescott, é contado por uma narradora em primeira pessoa um pouco velada, que é (o que mais haveria de ser?) uma escritora. A proeza de Hardwick consiste em tornar essa narradora — uma versão dela mesma — a protagonista do livro e também a voz de um testemunho isento e perspicaz. Em *Noites insones*, não há uma narrativa mas sim várias e o “eu” não está no centro mas sim à margem da maioria das histórias que ela escolhe para recontar — enquanto evoca os fantasmas, conversa com eles,

reprova-os e se aflige por eles.

“De volta ao ‘muito tempo atrás’.” Quando joga a rede no passado, a memória faz uma seleção estreita, arbitrária, do que relatar (“Podemos pegá-lo como uma lata numa prateleira.”), em seguida, guiada pela corrente impetuosa das associações e pelo seu represamento espasmódico, compõe com isso uma montagem. Há também o lembrar por lembrar. Pode-se até lembrar pelos outros. (“Boa e velha Alex: lembrarei isto por você.”) Lembrar é dar voz — cunhar memórias em linguagem — e é, sempre, uma forma de discurso. Há mais evocação dos outros do que descrição de si mesmo, e não há nada do habitual apetite da ficção autobiográfica para descrever as feridas do eu. As feridas descritas — e existem muitas — são as sofridas por outros.

Muitas lembranças são frustrantes; algumas cheiram a dor desperdiçada. Em contraste com aquilo que o entendimento realiza em *O falcão-peregrino*, a consciência acumulada em *Noites insones* é catártica. É sentida e é composta, escrita, torcida como um pano molhado, e acelerada. Em *O falcão-peregrino*, a narradora não tem a quem falar senão a si mesma, um eu — tem-se a impressão — de que ela não gosta de fato (ou pelo menos que ela reluta em parecer aprovar de algum modo). Em *Noites insones*, a narradora conta com a galeria de todas as pessoas que, com afeição ou com pesar, são lembradas para conversar, e a tortuosa magnanimidade que ela estende à maioria daqueles a quem descreve estende também a si mesma. Algumas lembranças são revividas e rapidamente postas de lado, enquanto outras recebem a permissão de se dilatarem e encherem muitas páginas. Tudo existe para ser questionado; tudo, em retrospecto, está impregnado de comoção. Nem um sopro de queixa (e há muito do que se queixar): o que quer que tenha sido aquilo, agora se acabou, é parte do passado, o nada-se-pode-fazer, o terá-mesmo-sido-assim, tudo recontado numa voz ao mesmo tempo assimilada pelo eu e indiferente ao eu. (“Será possível que seja eu o tema?”) As dúvidas e as astúcias mordazes complementam-se mutuamente.

Quando o observador que comenta e resume é impermeável a dúvidas, o registro muda inevitavelmente para o cômico. Tomemos este que é o mais seguro de todos os observadores ficcionais de pessoas, a voz do “eu” do espantosamente espirituoso *Pictures from an institution* [*Retratos de uma instituição*] (1954), de Randall Jarrell. Começa sem ser identificada, embora se suponha, como as convenções culturais determinam, que uma voz que se mostre tão atraentemente superior — reflexiva, instruída, audaciosa — deva pertencer a um homem. Tudo o que sabemos é que ele (e é mesmo ele) se encontra numa faculdade do Benton College, uma universidade “progressista” para mulheres, não distante da cidade de Nova York, aonde a famosa romancista Gertrude Johnson chegou a fim de lecionar durante um semestre, e que ele é um homem casado.

Passa-se até um intervalo antes de percebermos que existe um narrador na primeira pessoa, alguém com um papel reduzido na história. Ao recontar acontecimentos que só um narrador onisciente poderia conhecer, as primeiras sete páginas do romance apontam incontestavelmente em outra direção. Em seguida, acelerando numa hilariante digressão sobre a vaidade e a presunção do seu escritor-monstro, Jarrell solta uma pequena surpresa:

Gertrude também achava que a Europa era superestimada; ela viajara até lá, viajara de volta e contara aos amigos; eles ouviam, se admiravam, um pouco incomodados. Gertrude tinha a teoria maravilhosa de que os europeus não passavam de crianças para nós, americanos, que somos os seres humanos mais velhos — o motivo, eu soube, um dia: porque nossas instituições políticas são mais antigas, ou porque os europeus saltaram algum estágio do seu desenvolvimento, ou porque Gertrude era americana — já esqueci.

Quem é esse “eu” que soube, um dia, e depois esquece? Não é alguém preocupado com seus lapsos de memória. Embora a voz em primeira pessoa de *Retratos de uma instituição* só se faça

ouvir tardiamente, isso ocorre no estilo canônico, com uma confissão de incerteza. Mas, sem dúvida, trata-se de uma confissão jocosa, feita por uma mente ágil e senhora de si. Não seria de esperar que o narrador recordasse todos os loquazes pronunciamentos de Gertrude; ter esquecido algo reforça sua credibilidade. No mundo do romance de Jarrell, não há lugar para narradores autenticamente sujeitos à dúvida.

Apenas o trágico — ou o desolado — pode acomodar-se à incerteza, ou mesmo incrementá-la. A comédia depende da certeza, a certeza sobre o que é tolo e o que não é, e de personagens que sejam “personagens”, ou seja, tipos. Em *Retratos de uma instituição*, eles vêm aos pares (pois se trata, também, de um romance sobre o casamento): Gertrude e seu marido; o compositor, o sociólogo, o reitor profissionalmente jovial, e suas esposas divertidamente insatisfeitas ou cheias de si — todos residentes nessa escola de tolos e, todos eles, alvos apropriados para a troça inspirada e cordial do narrador. Ridicularizar *todos* poderia criar para Jarrell a imagem de um homem rude. Sem dúvida, ele preferiu o risco de se mostrar sentimental e acrescentou a essa diversidade um modelo de sinceridade e de simpatia, que atende pelo nome de Constance. Nenhum acanhamento quanto a mostrar-se febrilmente erudito, de posse de uma inteligência proteiforme, cabalmente engraçado e um mago na criação de expressões verbais. Ao contrário (*autres temps, autre mœurs*), esses eram nitidamente trunfos gloriosos. Mas talvez haja uma sombra de aflição em ser mordaz demais, ou em ser visto dessa forma. Uma jovem adorável, de coração meigo, que aparece de relance pela primeira vez trabalhando no gabinete do reitor, Constance vê com generosidade aquilo que o narrador vê de modo ferino. Sua tolerância permite ao narrador ir adiante.

O verdadeiro enredo do romance de Jarrell, tal como se apresenta, consiste no fluxo de fulgurantes descrições de personagens — sobretudo, a inesgotavelmente fascinante e espantosa Gertrude. Os personagens têm de ser descritos vezes sem conta, não porque ajam “fora do papel” e assim nos surpreendam, nem porque o narrador, como Tower em *O falcão-peregrino*, mude de idéia a respeito deles. (Os personagens no romance de Wescott não podem ser tipos; a função da atenção do narrador sobre eles é justamente torná-los cada vez mais complexos.) Em *Retratos de uma instituição*, o “eu” continua a descrever seus personagens porque continua a urdir expressões novas, engenhosas, frívolas e sempre mais hiperbólicas a fim de sintetizá-los. Os personagens continuam a ser tolos e ele — a voz narrativa — continua a ser inventivo. Sua implacabilidade é lexical, ou retórica, e não psicológica ou ética. Existirá outro modo de descrever em minúcias tais tolices por meios verbais? Vamos em frente!

Como circunscrever e aprimorar uma história e como dar início a uma história são duas faces da mesma tarefa.

Explicar, informar, amplificar, vincular, colorir — pensemos nas digressões ensaísticas em *Ilusões perdidas*, *Esplendores e misérias das cortesãs*, *Moby-Dick*, *Middlemarch*, *O egoísta*, *Guerra e paz*, *Em busca do tempo perdido*, *A montanha mágica*. Tal busca de completude infla um romance. Existe o verbo “enciclopedizar”? Deve existir.

Condensar, aparar, acelerar, sobrepor, estar pronto a renunciar, destilar, saltar adiante, concluir (mesmo quando se tem a intenção de concluir seguidas vezes) — pensemos no brilho aforístico de *O falcão-peregrino*, *Retratos de uma instituição*, *Noites insones*. Tal busca de celeridade reduz de modo drástico o peso e a extensão de um romance. Romances regidos pela necessidade de resumir, de intensificar inexoravelmente, tendem a ser unívocos, curtos e muitas vezes não são romances, no sentido convencional. Por vezes, buscam o rosto inexpressivo, a naturalidade simulada de uma alegoria ou de uma fábula, como faz Donald Barthelme em *The dead father* [O

pai morto]. Existe um verbo “angularizar”? Ou “elipsar”? Deveria existir.

Narrações compactas em primeira pessoa não relatam nenhum tipo de história; tendem a projetar alguns humores característicos. Um excesso de experiências que proporcionam uma sabedoria mundana (e, em geral, desencanto) é muitas vezes insinuado. É difícil imaginar um narrador ingênuo com uma queda para a síntese cortante. Tais humores colore o todo o espectro da narrativa, que pode escurecer mas, estritamente falando, não se desenvolve. Em ficções narradas por um observador presente, o fim se situa mais perto do início que em ficções realçadas por digressões. Não só porque o romance é mais curto mas também porque o foco é retrospectivo e o relato tem um final já conhecido desde o início. Por mais que a narração tente se mostrar franca, não pode deixar de registrar alguns tremores de um *páthos* já previsto: o *páthos* do que já é sabido, e do que não é evitado. O início será uma variante prematura do fim, e o fim, uma variante tardia, algo esvaziada, do início.

Histórias mantidas sem gordura por obra de elipses e de juízos refinados, em vez de obesas por conta de uma expansividade ensaística, podem parecer uma leitura mais ligeira. Não são. Mesmo com frases repletas de balas, a atenção pode divagar. Todo momento lingüístico requintado (ou lampejo penetrante) é um momento de estase, um fim potencial. Remates aforísticos minam o impulso para frente, que se desenvolve melhor em frases urdidas com mais desenvoltura. *Noites insones* — um romance de clima mental — encanta pelo escrúpulo e pelo ímpeto da voz narrativa, por suas descrições ágeis, em semi-staccato, e pelos rasgos epigramáticos. O livro não tem um molde, no sentido romanesco usual. Não tem um molde, assim como o clima não tem molde. Como o clima, ele chega e vai embora, em vez de começar e terminar, na maneira estruturada de costume.

Uma voz em primeira pessoa, empenhada em observar e refletir, provavelmente será levada a comunicar seus deslocamentos, como se fosse isso, acima de tudo, o que uma consciência solitária faz com o seu tempo. Tais ficções com narradores melancólicos ou declaradamente superiores são, muitas vezes, relatos de viajantes, histórias de algum tipo de errância, ou uma pausa nessa errância. *O falcão-peregrino* se passa entre ricos peripatéticos. A sóbria vila acadêmica pintada em *Retratos de uma instituição* está repleta de pessoas de nível superior, bem-sucedidas na vida, que vêm de algum lugar ou vão para algum lugar. Essas viagens livres de obstáculos são quase tão dramáticas quanto a história vem a ser. Talvez as ficções que se condensam tenham de ser relativamente destituídas de enredo, ao passo que acontecimentos de vulto e turbulentos se acomodam melhor em livros gordos.

Muitos deslocamentos estão registrados em *Noites insones*, nenhum deles desvinculado de toda uma vida de leituras incessantes, de livros gordos e magros:

De Kentucky para Nova York, para Boston, para o Maine, para a Europa, transportado por um rio de parágrafos e de capítulos, de versos brancos, de livros pequenos traduzidos do polonês, de livros grandes traduzidos do russo — todos consumidos em uma insônia sedentária. Isso é suficiente — pouco importa que seja ou não verdade.

O viajar do homem livresco, sem dúvida uma fonte de muitos prazeres intensos, constitui todavia uma oportunidade para a ironia, como se a vida da pessoa não tivesse conseguido alcançar um nível de interesse determinado de antemão. Uma carreira de viagem mental, ilustrada por uma moderada porção de viagens reais, em segurança e com relativo conforto, não ajuda grande coisa para compor um enredo muito empolgante. “Sem dúvida, não tem o drama de: Vi no cais o velho mestre de fragata, de barbas brancas, e me inscrevi para a viagem. Mas afinal” — é melhor revelar o terrível obstáculo, desconhecido de outros narradores em primeira

pessoa, exemplarmente inteligentes — “ ‘eu’ sou uma mulher.”

Em comparação aos inícios, os finais dos romances têm menos probabilidade de erguer a voz, de ter um arroubo aforístico. O que transmitem é a permissão para que as tensões se aquietem. São antes um efeito do que uma afirmação.

O falcão-peregrino começa com a chegada dos Cullen e deve seguir adiante, até que eles partam, e logo depois disso o romance termina. *Retratos de uma instituição* também se encerra com uma partida, a rigor duas partidas. Para alegria geral, Gertrude e o marido estão a bordo do trem rumo a Nova York na ocasião em que o período letivo da primavera termina. Em seguida, somos informados de que o próprio narrador, depois de aceitar a proposta de um emprego melhor em outra universidade, deixará Benton em breve, com certo pesar e não pequeno alívio.

O falcão-peregrino chega ao ponto final com uma reflexão ambígua sobre o casamento. Tower declara estar preocupado com o efeito causado sobre Alex pelo espetáculo do tormento dos Cullen:

- Você jamais se casará, querida — falei, para brincar com Alex [...]
- Você terá medo, depois dessa fantástica má sorte.
- Que má sorte, diga-me, por favor? — indagou, sorrindo para mostrar que meu gracejo era bem-vindo.
- Fantásticas e nocivas demonstrações práticas de um princípio.
- Você não é romancista — disse ela, para brincar comigo. — Invejo os Cullen, sabia? — E concluí, pelo olhar em seu rosto, que ela mesma não sabia absolutamente o que queria dizer.

Para ocupar as últimas linhas, o romance de Wescott confecciona uma rajada de dúvidas sobre o que se quis dizer e o que se sentiu, uma troca de inverdades zombeteiras: “Você jamais se casará”. “Você não é romancista.” Para os leitores que tiverem fixado uma informação ventilada logo no primeiro parágrafo (Alex em breve conhecerá o irmão do narrador e se casará com ele) e para aqueles ainda tolhidos pelo infortúnio histriônico dos Cullen, tal como analisado pelo narrador destituído de alegria, o final pode parecer leve; talvez leve demais. Ou um *da capo* demasiado evidente.

Retratos de uma instituição termina como as grandes comédias, com a celebração de um casamento. O narrador anônimo, até aí o observador mais sagaz, fica com a tranqüila e última cena do romance toda para si mesmo. As férias de verão começaram; o campus está deserto; ele ficou em seu escritório às voltas com livros e papéis (“Trabalhei duro o resto da tarde: joguei fora, joguei fora e joguei fora...”). Depois, parte:

Quando desci, afinal, tudo estava vazio e em silêncio; meus passos ecoaram pelo corredor, quando caminhei por ele olhando para a luz do sol nas árvores, lá fora. Não havia ninguém, no prédio — ninguém, percebi, em todos os prédios de Benton. Parei na cabine telefônica no primeiro andar, disquei o número da minha casa e o *alô* da minha esposa soou pequeno e distante no silêncio; falei: “Pode vir me buscar, querida?”. Ela respondeu: “*É claro* que posso. Num instante estarei aí”.

À luz do quase nada que sabemos a respeito do narrador, e do menos ainda que sabemos de sua esposa inteiramente nocional, parece adequado que esse romance sobre casamentos cômicos e patéticos (mas nunca trágicos) termine desse modo, com este *É claro* em itálico, que evoca, com uma economia primorosa, a proteção e a lisura de um casamento verdadeiro.

E eis as últimas linhas de *Noites insones*, que, sem ter nenhuma história específica para contar, não tem um lugar óbvio para terminar. *O falcão-peregrino* e *Retratos de uma instituição* avançam por uma extensão de tempo traçada e declarada de antemão: uma tarde e o início de uma noite; um semestre letivo da primavera. *Noites insones* se alonga por décadas, lançando-se

para trás e para frente no tempo, enquanto sua narradora descasada acumula solidões. Para melhor confirmar a solidão — escrever, a obra da memória —, enquanto também reconhece o anseio de ir além de si mesma, de escrever cartas, de telefonar.

Às vezes me ressinto do vocabulário, do glossário de verdades que muitos têm a respeito da minha vida, e que usam como um par de óculos adicional. Quero dizer que tal fato é, para mim, um obstáculo para a memória.

De mais a mais, adoro ser conhecida por aqueles que prezo. *O apreço público*, linda expressão. Assim, estou sempre no telefone, sempre a escrever cartas, sempre a acordar para escrever a B. e a D. e a C. — aqueles a quem não me atrevo a telefonar muito cedo mas com quem ainda terei de conversar noite adentro.

Assim, *Noites insones* também termina com uma partida. Termina deixando — ou seja, excluindo delicadamente — o leitor (“adoro ser conhecida por aqueles que prezo”), que se presume ser um leitor intruso, em busca do glossário de verdades sobre uma “vida real”.

Uma ficção autobiográfica sob o disfarce de um diário (*Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke), um livro de memórias em prosa poética (*Salvo-conduto*, de Pasternak) e um livro de contos (*Contos de Berlim*, de Isherwood) foram todos citados por Hardwick como livros estimulantes, quando se pôs a escrever esse colosso no gênero que é *Noites insones*.

Sem dúvida, a ficção de todos os tipos nutriu-se da vida dos escritores. Todo detalhe em uma obra de ficção foi, algum dia, uma observação, ou uma lembrança, ou um desejo, ou é uma sincera homenagem à realidade independente do eu. O fato de tanto o romancista pretensioso como a pretensiosa universidade de mulheres em *Retratos de uma instituição* terem modelos bem conhecidos ilustra operações rotineiras da ficção. (Numa sátira, essa é a norma: seria surpreendente se Jarrell não tivesse em mente um romancista real, uma universidade real.) E autores de narrativas em primeira pessoa não raro acabam por revelar terem emprestado a essa voz alguns fatos biográficos avulsos. Por exemplo, lembrar o comentário de que Alex Henry vai casar ajuda a explicar o fim de *O falcão-peregrino*. Mas ela casar com o irmão do narrador, sobre quem nada é dito em todo o romance, parece um arranjo improvisado. Não é. A grande amiga que inspirou a personagem Alex, uma rica expatriada americana da década de 1920 que tinha uma casa em Paris, na chique Rambouillet (a vila rebatizada com o nome de Chancellet), de fato, após voltar para o país natal, casou com o irmão de Wescott.

Muitos narradores em primeira pessoa são dotados de traços destinados a criar uma semelhança agradavelmente lisonjeira com os seus autores. Outros são criações por-obra-e-graça-de-Deus, aquilo que o autor ou autora crê (ou espera) que tenha evitado ser. Wescott, embora não seja — como Tower — um escritor fracassado, muitas vezes censurou a si mesmo por ser um escritor preguiçoso, e é estranho que uma pessoa capaz de um livro tão maravilhoso como *O falcão-peregrino* só tenha escrito no auge da sua forma uma única vez, em sua longa vida. Hawthorne estava sempre em conflito com Coverdale, dentro de si. Ao escrever para Sophia Peabody, em 1841, de Brook Farm, o modelo da comunidade cooperativa retratado em *O romance de Blithedale*, Hawthorne abençoa sua futura esposa por transmitir uma sensação de “realidade” da vida e impedir que “um sentimento de frieza e de estranheza” se insinue em seu coração; em outras palavras, por livrá-lo de ser uma pessoa como Coverdale.

Mas o que dizer quando o “eu” e o autor têm o mesmo nome ou circunstâncias de vida idênticas, como em *Noites insones*, ou em *O enigma da chegada*, de V. S. Naipaul, e em *Vertigem*, de W. G. Sebald? Quantos fatos da vida do autor podem ser absorvidos sem que nos tornemos relutantes a chamar o livro de romance? Sebald é o escritor que hoje exercita esse projeto de forma mais audaciosa. Suas narrativas de acossamento mental, que ele quer que sejam

vistas como ficção, são contadas por um alter-ego emocionalmente atormentado que insiste na pretensão de uma factualidade solene, ao ponto de incluir fotos de si mesmo entre as muitas fotos que comentam seus livros. É claro, quase tudo que normalmente seria revelado em uma obra autobiográfica está ausente dos livros de Sebald.

De fato, o sigilo — que pode ser chamado de reticência, ou discrição, ou reserva — é essencial para impedir que essas anômalas obras de ficção desandem em autobiografia ou em memórias. Podemos usar a nossa vida, mas só um pouco, e de um ângulo oblíquo. Sabemos que a narradora de *Noites insones* se apóia em uma vida real. Kentucky é a terra natal da escritora chamada Elizabeth Hardwick, que de fato conheceu o filho de Billie Holiday depois que veio morar em Manhattan, na década de 1940, de fato passou um ano na Holanda no início da década de 1950, de fato teve um amigo chamado M-, de fato mora em Boston, teve uma casa no Maine, morou por muitos anos na zona oeste de Manhattan e assim por diante. Tudo isso figura em seu romance, de passagem — a narração tem o intuito tanto de ocultar, desviar os leitores, como de revelar.

Editar a vida é salvá-la, para a ficção, para nós mesmos. Seremos identificados à nossa vida do modo como os outros a vêem pode significar que nós, mais cedo ou mais tarde, passaremos a vê-la assim também. Isso só pode constituir um obstáculo para a memória (e, supostamente, para a invenção).

Há mais liberdade para ser elíptico e para abreviar quando as memórias não são expostas em ordem cronológica. As memórias — fragmentos de memórias, transformadas — surgem como cadeias de anotações exuberantes que envolvem, e ocultam, o cerne da história. A aguda arte de compressão e descentramento de Hardwick é simplesmente acelerada demais para contar apenas uma história de cada vez; rápida demais, às vezes, para contar qualquer história que seja, sobretudo quando é isso que se espera. Por exemplo, há muita coisa sobre casamento, em especial uma história digna de uma novela radiofônica, estrelada por um marido namorador, parte de um casal de holandeses, amigos da narradora e do seu marido, na época em que moravam na Holanda. O casamento da própria narradora é anunciado, assim, na quinta página: “Eu era, na época, um ‘nós’ [...] Marido-esposa: nenhuma novidade para se descobrir nessa forte tradição clássica”. O silêncio subsequente a respeito do “nós” — uma declaração de independência que tem de ser intrínseca à conformação do “eu” abalizado e questionador, capaz de escrever *Noites insones* — se prolonga até uma frase umas setenta páginas adiante: “Estou sozinha aqui em Nova York, não mais um nós. Anos, décadas até, se passaram”. Talvez livros consagrados a padrões de prosa elevados sempre venham a ser acusados de não contar aos leitores *o bastante*.

Mas não se trata de uma autobiografia, nem mesmo dessa tal “Elizabeth”, formada de matéria colhida em Elizabeth Hardwick, mas não idêntica a ela. Trata-se do que “Elizabeth” viu, do que ela pensou sobre os outros. Sua força está ligada às suas recusas e à sua peculiar paleta de afinidades. Sua maneira de tratar pessoas que sofrem há muito tempo em péssimos casamentos é implacável, mas ela se mostra gentil com a Main Street, comovida com os malfeitores inábeis, com os traidores de classe e com os fracassados vaidosos. A memória evoca uma procissão de almas feridas: homens ridículos, enganadores, indigentes, alguns amantes por breve tempo, que contaram com muita clemência (de si mesmos e de mulheres) e não terminaram nada bem, e mulheres humildes, cordatas, simples, em funções arcaicas, que só conheceram tempos difíceis e não receberam clemência de ninguém. Há evocações aflitivamente amorosas da mãe da narradora, e vários retratos tortuosamente prolongados, à maneira de *Melantcha*, de mulheres evocadas como musas:

Quando penso em limpar mulheres com doenças embaraçosas, penso em você, Josette. Quando tenho de passar roupa ou usar uma panela pesada para cozinhar, penso em você, Ida. Quando penso em surdez, em doenças cardíacas e em idiomas que não posso falar, penso em você, Angela. Grandes tinas de lavar roupa cheias de lençóis me fazem lembrar mais de um nome.

O trabalho da memória, essa memória, escolhe, da forma mais enfática, pensar em mulheres, sobretudo em mulheres que dedicam a vida a trabalhos pesados, mulheres que em geral ignoram livros escritos com requinte. A justiça exige que elas sejam lembradas. Retratadas. Convocadas para o banquete da imaginação e da linguagem.

É claro, evocamos fantasmas por nossa conta e risco. O sofrimento dos outros pode sangrar dentro da nossa alma. Tentamos nos proteger. A memória é inventiva. A memória é uma encenação. A memória convida a si mesma e é difícil mandá-la embora. Daí provém o fascinante lampejo que gerou o título do livro: lembrar está intimamente ligado à insônia. As memórias são o que torna dormir algo difícil. As memórias procriam. E as memórias não convidadas sempre parecem pertinentes. (Como na ficção: tudo o que for incluído estará ligado.) A audácia e o virtuosismo da capacidade de associação de Hardwick inebriam.

Na última página, no breve discurso com que se conclui *Noites insones*, a narradora observa, em um delírio final e sintetizador:

Mãe, os óculos de leitura e o encontro amoroso marcado às escondidas, perto dos rostos mórbidos, tão cinzentos, das severas senhoras da igreja. E então uma vida inteira com o seu monte de homens, que sobem e descem.

O tormento das relações pessoais. Nada de novo nisso, exceto o disfarce, e a fuga nas asas dos adjetivos. É doce ser atravessado por punhais no fim dos parágrafos.

Nada de novo, exceto a linguagem, sempre redescoberta. Cauterizar o tormento das relações pessoais por meio das escolhas lexicais arrojadas, da pontuação nervosa, dos ritmos de frase cambiantes. Conceber meios mais sutis, mais férteis, de conhecer, de solidarizar-se, de manter-se a salvo. É uma questão de adjetivos. É uma questão de ênfase.

[2001]

Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis

Imaginem um escritor que, no curso de uma vida moderadamente longa, durante a qual nunca viajou mais que 120 quilômetros além da capital onde nasceu, criou uma obra vasta... um escritor do século XIX, me interromperão vocês; e estarão certos: autor de uma profusão de romances, novelas, contos, peças, ensaios, poemas, resenhas, crônicas políticas, bem como repórter, editor de revista, burocrata do governo, candidato a um cargo público, fundador e presidente da Academia de Letras do seu país; um prodígio de realizações, de superação da doença social e física (era mulato, filho de uma escrava num país onde a escravidão só foi abolida quando ele tinha quase cinquenta anos; era epilético); que, durante essa carreira intensamente prolífica, exuberantemente nacional, conseguiu escrever um número considerável de romances e contos, dignos de um lugar permanente na literatura mundial, e cujas obras-primas, fora do seu país natal, que o honra como seu maior escritor, são pouco conhecidas, raras vezes mencionadas.

Imaginem um escritor assim, que existiu, e seus livros originalíssimos, que continuam a ser descobertos, mais de oitenta anos após sua morte. Normalmente, o filtro do tempo é justo, deixa de lado os apenas celebrados ou bem-sucedidos, resgata os esquecidos, promove os subestimados. É na vida póstuma de um grande escritor que as questões misteriosas do valor e da permanência são resolvidas. Talvez venha a calhar que esse escritor, cuja vida póstuma não trouxe para a sua obra o reconhecimento de seus méritos, tenha sido dotado de um sentido do póstumo tão agudo, tão irônico, tão cativante.

O que é verdadeiro para uma reputação é verdadeiro — deveria ser verdadeiro — para uma vida. Uma vez que só uma vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter, uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema. Infelizmente, as autobiografias não podem ser compostas nessas circunstâncias especiais. E quase todas as autobiografias ficcionais dignas de nota respeitaram a limitação das autobiografias reais, ao mesmo tempo que evocavam mentalmente o melhor similar possível das iluminações concedidas pela morte. As autobiografias ficcionais, de modo até mais freqüente que as autobiografias reais, tendem a ser ocupações do outono da vida: um narrador idoso (ou pelo menos amadurecido prematuramente), depois de afastar-se da vida, escreve. Porém, por mais próximo do ponto ideal de observação a que a idade avançada possa levar o autobiógrafo fictício, ele ou ela ainda estará escrevendo no lado errado da fronteira, além da qual uma vida, uma história de vida, enfim faz sentido.

Só conheço um exemplo desse gênero fascinante, a autobiografia imaginária, que assegura ao projeto de autobiografia o seu cumprimento ideal — que, no fim, se revela cômico —, e que vem a ser a obra-prima intitulada *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), apresentada em inglês sob o título despropositado e interferente de *Epitaph of a small winner* [Epitáfio de um pequeno vencedor]. No primeiro parágrafo do capítulo 1, “Óbito do autor”, Brás Cubas declara, jocoso: “não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor”. Eis a primeira e constitutiva piada do romance, e ela trata da liberdade do escritor. O leitor é convidado a participar do jogo que consiste em considerar o livro em suas mãos como um feito literário sem precedentes.

Reminiscências póstumas escritas em primeira pessoa.

É claro, nem mesmo um dia e muito menos uma vida podem ser recontados em seu todo. Uma vida não é um enredo. E a uma narrativa construída na primeira pessoa se aplicam noções de decoro bem diferentes das que se aplicam a uma narrativa em terceira pessoa. Desacelerar, avançar ligeiro, saltar períodos inteiros; comentar demoradamente, refrear os comentários — tudo isso feito por um “eu” tem um peso diferente, uma outra sensação, do que quando dito a respeito de uma outra pessoa ou em seu nome. Muito do que é comovente, ou perdoável, ou intolerável na primeira pessoa pareceria o oposto se pronunciado na terceira pessoa, e vice-versa: uma observação que se confirma facilmente pela leitura em voz alta de qualquer página do livro de Machado de Assis, primeiro tal como está e, depois, com “ele” em lugar de “eu”. (Para uma amostra da incisiva diferença que existe *no interior* dos códigos que regem a terceira pessoa, tente depois substituir “ele” por “ela”.) Há registros de sentimento, como a ansiedade, que só se acomodam a uma voz em primeira pessoa. E também certos aspectos de desempenho narrativo: a digressão, por exemplo, parece natural em um texto escrito na primeira pessoa, mas dá impressão de amadorismo numa voz impessoal, em terceira pessoa. Assim, qualquer obra literária que apresente uma consciência de seus próprios meios e métodos deveria ser compreendida como em primeira pessoa, seja “eu” ou não o pronome principal.

Escrever sobre si mesmo — a verdade, ou seja, a história particular — era visto antigamente como algo presunçoso, que carecia de justificação. Os *Ensaio*s de Montaigne, as *Confissões* de Rousseau, *Walden*, de Thoreau, e a maioria dos clássicos da autobiografia espiritualmente ambiciosos têm um prólogo em que o autor dirige a palavra direto ao leitor, reconhece a temeridade da sua empreitada, evoca escrúpulos ou inibições (recato, ansiedade) que tiveram de ser superados, reivindica uma simplicidade ou uma sinceridade exemplares, dá como pretexto o proveito que essa concentração em si mesmo trará para os outros. E, como nas autobiografias reais, a maioria das autobiografias ficcionais de algum requinte de estilo ou de alguma profundidade também começam com uma explicação, defensiva ou desafiadora, da decisão de escrever o livro que o leitor acabou de abrir — ou, pelo menos, um floreio autodepreciativo, que sugere uma atraente suscetibilidade à acusação de egotismo. Não se trata do mero pigarrear que antecede um discurso, nem de frases polidas destinadas a dar tempo para que o leitor se acomode em seu assento. É o disparo inaugural numa campanha de sedução em que o autobiógrafo tacitamente concorda haver algo de impróprio, de descarado, em se oferecer para escrever sobre si mesmo de modo extenso — expor-se a pessoas desconhecidas sem contar com nenhum interesse flagrante (uma carreira de destaque, um crime importante), ou sem um estratagema documental, como simular que o livro apenas transcreve documentos privados existentes, como diários ou cartas, indscrições originalmente destinadas a um círculo de leitores reduzidíssimo e íntimo. Em se tratando de uma história de vida oferecida de forma direta, na primeira pessoa, para o maior número possível de leitores (um “público”), parece apenas um mínimo de prudência, bem como uma cortesia, que o autobiógrafo busque permissão para prosseguir. O esplêndido achado do romance, serem memórias escritas por um morto, acrescenta um efeito adicional a esses cuidados reguladores com aquilo que o leitor pensa. O autobiógrafo pode também declarar que não se importa com isso.

Porém, escrever de além-túmulo não livrou esse narrador da necessidade de mostrar uma dose ostentosa de preocupação com a recepção da sua obra. Sua ansiedade debochada está corporificada na própria forma, na distintiva velocidade do livro. Está na maneira como a narrativa é cortada e armada, seus ritmos intermitentes: 160 capítulos, vários tão curtos que têm apenas duas frases, poucos mais longos do que duas páginas. Está nas orientações galhofeiras,

em geral no início ou no fim dos capítulos, para o melhor aproveitamento do texto. (“Convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo cxxix.” “Mas este capítulo não é sério.” “Os fenômenos da consciência são de difícil análise; por outro lado, se contasse um, teria de contar todos os que a ele se prendessem e acabava fazendo um capítulo de psicologia.” Etc.) Está no ímpeto de atenção irônica dirigida aos meios e aos métodos do livro, na repetida negação de grandes pretensões no que se refere às emoções do leitor (“gosto dos capítulos alegres”). Pedir ao leitor que tenha paciência com a tendência do narrador para a frivolidade é também uma manobra de sedução, tal como prometer ao leitor emoções fortes e conhecimentos novos. A atenção exagerada e cordial que o autobiógrafo dedica à acuidade dos seus procedimentos narrativos parodia a intensidade da sua concentração em si mesmo.

A digressão é a técnica principal para controlar o fluxo emocional do livro. O narrador, cuja cabeça está cheia de literatura, mostra-se um perito em descrições precisas — do tipo lisonjeado com o nome de realismo — de como os sentimentos acerbos persistem, mudam, evoluem, se transferem. Mostra também, compreensivelmente, que ele mesmo está além de tudo isso, pelas dimensões do contar: o corte em episódios curtos, os resumos irônicos e didáticos. Essa voz estranhamente ferina, confessadamente desencantada (mas o que mais se esperaria de um narrador morto?), nunca relata um acontecimento sem extrair dele alguma lição. O capítulo cxxxiii abre assim: “e aqui emendo eu o princípio de Helvetius — ou, por outra, explico-o”. Ao pedir a tolerância do leitor, ao preocupar-se com a atenção do leitor (O leitor entendeu? O leitor está se divertindo? O leitor está se chateando?), o autobiógrafo faz contínuas interrupções em sua história a fim de invocar uma teoria que ela ilustra, formular uma opinião a respeito — como se tais movimentos fossem necessários para tornar a história mais interessante. A existência socialmente privilegiada e vaidosa de Brás Cubas é, como são muitas vezes essas vidas, destituída por completo de acontecimentos; os acontecimentos principais são os que não aconteceram ou que foram julgados frustrantes. A farta produção de opiniões espirituosas põe a nu a pobreza emocional da vida, ao fazer com que o narrador pareça esquivar-se das conclusões que deveria extrair. O método digressivo também engendra boa parte do humor do livro, a começar pela própria disparidade entre a vida (modesta em acontecimentos, sutilmente articulados) e a teoria (portentosa, incisiva) que ele evoca.

Vida e opiniões de Tristram Shandy é, está claro, o modelo principal desses procedimentos saborosos de testar a atenção do leitor. O método de capítulos curtos e de algumas piruetas tipográficas, como no capítulo lv (“O velho diálogo de Adão e Eva”) e no capítulo cxxxix (“De como não fui ministro d’Estado”), recorda os ritmos narrativos extravagantes e as tiradas pictográficas de *Tristram Shandy*. O fato de Brás Cubas começar sua história após a própria morte, assim como Tristram Shandy inicia, de modo célebre, a história da sua consciência antes do próprio nascimento (no instante de sua concepção) —, também isso parece uma homenagem de Machado de Assis a Sterne. A ascendência de *Tristram Shandy*, publicado em fascículos entre 1759 e 1767, sobre um escritor nascido no Brasil no século xix não deveria causar-nos surpresa. Enquanto na Inglaterra os livros de Sterne, tão celebrados em vida do autor e um pouco depois, eram reavaliados como excessivamente peculiares, por vezes indecentes e afinal maçantes, no Continente continuavam a gozar de enorme admiração. No mundo anglofônico, onde no século xx ele passou de novo a ser visto com grande consideração, Sterne ainda figura como um gênio ultra-excêntrico e marginal (como Blake), que se faz notar sobretudo por ter sido bizarra e prematuramente “moderno”. Quando visto na perspectiva da literatura mundial, porém, talvez seja ele o escritor de língua inglesa que exerceu uma influência mais vasta, após Shakespeare e Dickens; pois Nietzsche ter dito que seu romance predileto era *Tristram Shandy* não constitui um

juízo de todo original, como pode parecer. Sterne foi uma presença especialmente poderosa nas literaturas de língua eslava, como se reflete no papel central do exemplo de *Tristram Shandy* nas teorias de Viktor Chklóvski e de outros formalistas russos a partir da década de 1920. Talvez a razão de tanta literatura influente em prosa ter provindo, durante décadas, da Europa central e oriental, bem como da América Latina, não esteja na circunstância de os escritores dessas regiões terem padecido sob tiranias monstruosas e por isso terem recebido a dádiva da importância, da seriedade, dos temas e da ironia relevante (como concluíram, invejosamente, muitos escritores da Europa ocidental e dos Estados Unidos), mas sim no fato de serem partes do mundo onde, durante mais de um século, o autor de *Tristram Shandy* foi admiradíssimo.

O romance de Machado de Assis pertence a essa tradição de bufonaria narrativa — a voz loquaz em primeira pessoa que tenta ganhar as boas graças dos leitores —, que procede de Sterne até alcançar, no século xx, *Eu sou um gato*, de Natsume Soseki, a ficção breve de Robert Walser, *Confissões de Zeno* e *Senilidade*, de Italo Svevo, *Uma solidão barulhenta demais*, de Hrabal, e boa parte da obra de Beckett. Vezes seguidas, encontramos sob disfarces diferentes o narrador persuasivo, tortuoso, compulsivamente especulativo, excêntrico; recluso (por opção ou por vocação); propenso a obsessões fúteis, a teorias fantasiosas e a esforços de vontade destinados a um resultado cômico; não raro, um autodidata; nada ranzinza; incapaz de casar, embora às vezes se veja impelido pela volúpia e, ao menos numa ocasião, pelo amor; em geral, idoso; invariavelmente, homem. (É bem possível que nenhuma mulher conseguisse sequer a solidariedade condicional que esses narradores ferrenhamente autocentrados nos solicitam, em razão da expectativa de que a mulher deve ser mais solidária, e mais compassiva, do que os homens; uma mulher com o mesmo grau de acuidade mental e de alheamento emocional seria vista simplesmente como um monstro.) O hipocondríaco Brás Cubas de Machado de Assis é bem menos exuberante que o desmiolado e efusivamente tagarela Tristram Shandy. Há uma distância bem curta entre a mordacidade do narrador de Machado, com a sua pesarosa superioridade em relação à história da própria vida, e o mal-estar do enredo que caracteriza a maior parte da ficção recente em forma de autobiografia. Mas a ausência de história pode ser intrínseca ao gênero — o romance como monólogo autobiográfico —, assim como o isolamento da voz narradora. Quanto a isso, um anti-herói pós-sterneano como Brás Cubas parodia os protagonistas das grandes autobiografias espirituais, sempre profundamente solteiros, e não devido às circunstâncias. Isto é quase uma medida da ambição de uma narrativa autobiográfica: o narrador deve ser sozinho, ou estar remodelado como tal, viver certamente sem esposa, mesmo quando existir uma esposa; a vida deve estar despovoada no centro. (Assim, recentes proezas no campo da autobiografia espiritual disfarçada de romance, como *Noites insones*, de Elizabeth Hardwick, e *O enigma da chegada*, de V. S. Naipaul, deixam de fora os cônjuges, que na verdade estavam presentes.) Assim como a solidão de Brás Cubas é uma paródia de uma solidão escolhida ou emblemática, seu consolo por via da autocompreensão é, a despeito de toda autoconfiança e humor, uma paródia desse tipo de façanha.

As sedução de uma narrativa desse tipo são complexas. O narrador professa estar preocupado com o leitor — quer ter certeza de que ele está entendendo o livro. Enquanto isso, o leitor pode estar se perguntando acerca do narrador — se o narrador entende todas as implicações daquilo que está sendo contado. Uma exibição de agilidade mental e de inventividade que se destina a entreter o leitor e que reflete, de forma simulada, a vivacidade da mente do narrador dá sobretudo a medida do isolamento emocional e do desamparo do narrador. Aparentemente, esse é o livro de uma vida. Porém, apesar do talento do narrador para o retrato social e psicológico, o livro permanece como uma viagem pelo interior da cabeça de alguém. Outro modelo de Machado foi

o maravilhoso livro de Xavier de Maistre, um aristocrata francês expatriado (viveu sobretudo na Rússia) que inventou a microviagem literária com o seu *Viagem à roda do meu quarto*, escrito em 1794, quando estava na prisão por causa de um duelo, em que reconta suas visitas, em diagonal e em ziguezague, a locais tão divertidos como a poltrona, a escrivaninha e a cama. Um confinamento, mental ou físico, que não é reconhecido como tal, pode resultar numa história muito engraçada, além de rica em *páthos*.

No início, num floreio de auto-reconhecimento autoral que inclui gentilmente o leitor, Machado de Assis faz o autobiógrafo citar os modelos literários do século xviii da sua narrativa com a seguinte advertência soturna:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.

Conquanto modulado pelo humor extravagante, um veio de autêntica misantropia percorre o livro inteiro. Se Brás Cubas não é só mais um desses narradores solteiros, reprimidos, secos, absurdamente atentos a si mesmos, que só existem para serem postos a nu pelo leitor repleto de vitalidade, isso acontece por causa da sua raiva — que, no fim do livro, se revela por inteiro, dolorosa, amarga, perturbadora.

O ânimo brincalhão de Sterne é leve. É uma forma cômica, ainda que extremamente nervosa, de benevolência com o leitor. No século xix, esse ânimo digressivo, loquaz, esse amor à pequena teoria, esse deslocamento em piruetas de um modo narrativo para outro adquirem um matiz mais sombrio. Passam a ser identificados com a hipocondria, com a desilusão erótica, com as insatisfações do eu (o patologicamente volúvel Homem Subterrâneo de Dostoiévski), com uma aguda aflição mental (o narrador histérico, transtornado pela injustiça, de *Max Havelaar*, de Multatuli). Tagarelar de modo obsessivo, repetitivo, foi um recurso constante da comédia. (Pensemos nos resmungões plebeus de Shakespeare, como o porteiro em *Macbeth*; pensemos em Pickwick, entre outras invenções de Dickens.) Esse uso cômico da tagarelice não desaparece. Joyce usou a tagarelice num espírito rabelaisiano, como veículo de hipérbole cômica, e Gertrude Stein, campeã da escrita palavrosa, transformou os tiques do egotismo e do espírito sentencioso em uma afável voz cômica de grande originalidade. Mas a maior parte dos narradores palavrosos em primeira pessoa na literatura ambiciosa do século xx foi radicalmente misantrópica. A tagarelice é identificada com o funesto e aflito impulso repetitivo da idade senil (os monólogos em prosa de Beckett, denominados de romances) e com a paranóia e a raiva implacável (os romances e as peças de Thomas Bernhard). Quem não percebe o desespero por trás das meditações loquazes, vivazes, de Robert Walser e das vozes eruditas e debochadas nos contos de Donald Barthelme?

Os narradores de Beckett tentam em geral, não de todo com sucesso, imaginar-se como mortos. Brás Cubas não tem esse problema. Mas Machado de Assis tentava ser, e é, engraçado. Nada há de mórbido na consciência do seu narrador póstumo; ao contrário, a perspectiva da consciência máxima — algo que, com finura, um narrador póstumo pode perfeitamente reivindicar — é em si mesma uma perspectiva cômica. O lugar de onde Brás Cubas escreve não é uma vida póstuma autêntica (não tem nenhuma geografia), mas apenas mais uma experiência com a noção de distanciamento autoral. As estripulias de narrativa neo-sterniana dessas memórias de um homem desiludido não emanam da exuberância sterniana, nem mesmo do nervosismo sterniano. São um tipo de antídoto, uma contraforça para a desesperança do narrador: um modo consideravelmente mais especializado de subjugar o desalento do que o “medicamento sublime, um emplastro anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”,

que o narrador imagina inventar. A vida ministra suas duras lições. Mas uma pessoa pode escrever como lhe aprouver — uma forma de privilégio.

Joaquim Maria Machado de Assis tinha apenas 41 anos quando publicou essas reminiscências de um homem que morreu — somos informados na abertura do livro — aos 64 anos. (Machado nasceu em 1839; faz a sua criatura Brás Cubas, o autobiógrafo póstumo, nascer em 1805 e anteceder-lo em mais de uma geração.) O romance como exercício de antevisão da velhice é uma aventura que continua a atrair escritores de temperamento melancólico. Eu tinha quase trinta anos quando escrevi meu primeiro romance, que se faz passar pelas reminiscências de um homem de sessenta e poucos anos, um homem que vive de rendas, um diletante e fantasista, que declara no início do livro ter alcançado um estágio de serenidade de onde, encerrada toda experiência, podia recapitular sua vida. As poucas referências literárias conscientes em minha mente eram na maioria francesas — sobretudo *Candide* e as *Meditations* de Descartes; pensei estar escrevendo uma sátira contra o otimismo e contra certas idéias caras (a mim) sobre a vida interior e sobre uma interiorização religiosamente alimentada. (O que se passava de forma inconsciente, do modo como o encaro hoje, era uma outra história.) Quando tive a boa sorte de ver *O benfeitor* aceito pela primeira editora a que o apresentei, a Farrar Straus, tive a felicidade adicional de indicarem como meu editor Cecil Hemley, o qual em 1952, na sua encarnação anterior como diretor da Noonday Press (pouco antes adquirida pela minha nova editora), havia publicado a tradução do romance de Machado que de fato impulsionou a carreira do livro em língua inglesa. (E com aquele título!) Em nosso primeiro encontro, Hemley me disse: “Vejo que você foi influenciada por *Epitaph of a small winner*”. Epitáfio do quê? “Você sabe, de Machado de Assis.” Quem? Ele me emprestou um exemplar e, dias depois, confessei-me retrospectivamente influenciada.

Embora, a partir de então, eu tenha lido muita coisa de Machado em tradução, *Memórias póstumas de Brás Cubas* — o primeiro dos cinco últimos romances (ele viveu 28 anos depois de escrevê-lo) tidos, em geral, como o auge do seu gênio — permanece o meu favorito. Fui informada de ser o livro que não-brasileiros preferem, na maioria das vezes, embora os críticos em geral destaquem *Dom Casmurro* (1899). Fico espantada de que um escritor de tamanha grandeza ainda não ocupe o lugar que merece. Em certa medida, o relativo descaso com Machado fora do Brasil talvez não seja mais misterioso do que o descaso com outro fecundo escritor de gênio marginalizado por força de noções eurocêntricas a respeito da literatura mundial: Natsume Soseki. Sem dúvida, Machado seria mais conhecido se não fosse brasileiro e se não tivesse passado toda sua vida no Rio de Janeiro — se, digamos, fosse italiano ou russo, ou mesmo português. Mas o embargo não reside apenas no fato de Machado não ter sido um escritor europeu. Mais notável do que sua ausência no palco da literatura mundial é ter sido ele muito pouco conhecido e lido no resto da América Latina — como se ainda fosse difícil digerir o fato de que o maior romancista produzido pela América Latina tenha escrito em português e não em espanhol. O Brasil pode ser o maior país do continente (e o Rio, a sua maior cidade no século XIX), mas sempre foi um país posto à margem — visto, pelo resto da América do Sul, a América do Sul hispanófono, com uma boa dose de desdém e não raro em termos racistas. É muito mais provável que um escritor desses países conheça qualquer das literaturas européias ou literatura em inglês do que a literatura do Brasil, embora os escritores brasileiros tenham uma consciência apurada da literatura hispano-americana. Borges, o outro escritor da mais alta grandeza produzido pelo continente, parece nunca ter lido Machado de Assis. De fato, Machado é ainda menos conhecido entre leitores de língua espanhola do que entre os leitores de língua inglesa. *Memórias póstumas de Brás Cubas* só foi traduzido para o espanhol na década de 1960, oitenta

anos depois de ter sido escrito e uma década depois de ter sido traduzido (duas vezes) para o inglês.

Com tempo bastante, vida póstuma bastante, um grande livro termina por encontrar o seu lugar de justiça. E talvez alguns livros precisem ser redescobertos seguidas vezes. *Memórias póstumas de Brás Cubas* é pelo visto um desses livros arrebatadoramente originais, radicalmente céticos, que sempre impressionarão os leitores com a força de uma descoberta particular. É pouco provável que soe como um grande elogio dizer que esse romance, escrito mais de um século atrás, parece, bem... moderno. Acaso não estamos prontos a reconhecer toda obra que nos fale com originalidade e lucidez como uma das obras que desejamos alistar no que compreendemos como modernidade? Nossos critérios de modernidade são um sistema de ilusões lisonjeadoras, que nos permitem colonizar seletivamente o passado, assim como nossas idéias do que é provinciano permitem que certas partes do mundo desdenhem de todo o resto. Estar morto pode representar um ponto de vista que não pode ser acusado de ser provinciano. Sem dúvida, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um dos livros mais divertidamente não provincianos já escritos. E amar esse livro é tornar a si mesmo um pouco menos provinciano a respeito da literatura, a respeito das possibilidades da literatura.

[1990]

Uma mente de luto

Será ainda possível a grandeza literária? Em vista da implacável degeneração da ambição literária e da ascensão concorrente do morno, do ligeiro e do disparatadamente cruel como temas ficcionais normativos, que aspecto poderia ter, hoje em dia, um empreendimento literário nobre? Uma das poucas respostas disponíveis para leitores de língua inglesa é a obra de W. G. Sebald.

Vertigem, o terceiro livro de Sebald traduzido para o inglês, mostra como ele começou. Surgiu em alemão em 1990, quando o autor tinha 46 anos; três anos depois, veio *Os emigrantes*; e, dois anos mais tarde, *Os anéis de Saturno*. Quando *Os emigrantes* foi publicado em inglês, em 1996, a aclamação beirou o êxtase. Ali estava um escritor magistral, maduro, até outonal, em seus personagens e em seus temas, que deu à luz um livro tão exótico quanto irrefutável. A linguagem era um assombro — delicada, densa, impregnada de realidade objetiva; mas havia vastos precedentes disso em inglês. O que parecia estrangeiro bem como extremamente persuasivo era a fidedignidade excepcional da voz de Sebald: seu tom grave, sua sinuosidade, sua precisão, sua liberdade de toda afetação ou ironia mesquinhas, capazes de tudo solapar.

Nos livros de W. G. Sebald, um narrador que, como somos por vezes advertidos, traz o nome de W. G. Sebald viaja enquanto registra indícios da mortalidade da natureza, vira o rosto ante as devastações da modernidade e ruma acerca dos segredos de vidas obscuras. Em certas missões de investigação, desencadeadas por uma lembrança ou por notícias de um mundo irremediavelmente perdido, ele recorda, evoca, delira, lamenta.

Será o narrador Sebald? Ou se trata de um personagem ficcional a quem o autor emprestou seu nome, e selecionou fatos da sua biografia? Nascido em 1944, numa aldeia alemã a que, em seus livros, chama de “W.” (e que a orelha do livro identifica como Wertach, em Allgäu), radicado na Inglaterra aos vinte e poucos anos, professor universitário de carreira que leciona literatura alemã moderna na Universidade de East Anglia, o autor distribui alusões esparsas a esses fatos brutos e a alguns outros, bem como, entre outros documentos auto-referentes reproduzidos em seus livros, uma foto granulosa de si mesmo, que posa na frente de um imponente cedro-do-líbano em *Os anéis de Saturno*, e a foto do seu passaporte novo em *Vertigem*.

Todavia esses livros pedem, com justiça, que sejam considerados como ficção. Ficção eles são, não apenas porque há bons motivos para crer que boa parte do que contam é inventado, ou alterado, assim como, sem dúvida, uma parte do que contam aconteceu de fato — nomes, lugares, datas e tudo. Ficção e fato, é claro, não são opostos. Uma das pretensões fundadoras do romance em língua inglesa é tratar-se de uma história real. O que torna uma obra uma ficção não é ser a história inverídica — pode muito bem ser verídica, em parte ou no todo — mas sim o uso, ou a amplificação, de uma série de dispositivos (inclusive documentos falsos ou forjados) que produzem aquilo que os teóricos da literatura chamam de “efeito do real”. As ficções de Sebald — e a ilustração visual que as acompanha — levam o efeito do real a um extremo plangente.

Esse narrador “real” é uma construção ficcional exemplar: o *promeneur solitaire* de muitas gerações de literatura romântica. Um solitário, mesmo quando se menciona algum companheiro (a Clara do parágrafo inicial de *Os emigrantes*), o narrador está pronto a empreender viagens sem rumo, seguir algum lampejo de curiosidade a respeito de uma vida que terminou (como, em *Os emigrantes*, a história de Paul, um adorado professor de escola primária, o que traz o narrador de volta pela primeira vez à “nova Alemanha”, e seu tio Adelwarth, o que leva o narrador para os

Estados Unidos). Outro motivo para viajar vem sugerido em *Vertigem* e em *Os anéis de Saturno*, onde fica mais claro que o narrador é também um escritor, dotado da intranquilidade e do gosto pelo isolamento de um escritor. Muitas vezes, o narrador começa a viajar em decorrência de alguma crise. E em geral a viagem é uma busca, ainda que a natureza dessa busca não esteja aparente de modo imediato.

Eis o início da segunda narrativa em *Vertigem*:

Em outubro de 1980, viajei da Inglaterra, onde na época eu morava havia cerca de 25 anos num condado que estava quase sempre sob um céu cinzento, para Viena, na esperança de que uma mudança de local me ajudasse a superar um período particularmente difícil de minha vida. Em Viena, porém, descobri que os dias se mostravam longos em excesso, não estavam mais ocupados pela minha rotina da escrita e dos afazeres de jardinagem e eu literalmente não sabia para que lado me voltar. Toda manhã, eu saía e caminhava sem objetivo ou propósito pelas ruas dos subúrbios.

Essa longa seção intitulada “All’ estero” (No estrangeiro), que leva o narrador de Viena para diversos lugares no norte da Itália, segue-se ao capítulo inicial, um magnífico exercício de biografia abreviada que reconta a vida do muito viajado Stendhal, e é seguida por um breve terceiro capítulo que relata a viagem italiana de outro escritor, “Dr. K.”, para certos locais percorridos por Sebald em suas viagens pela Itália. O quarto e último capítulo, da mesma extensão que o segundo e a ele complementar, intitula-se “Il ritorno in patria” (A volta à pátria). As quatro narrativas em *Vertigem* prenunciam todos os principais temas de Sebald: viagens; a vida dos escritores que foram também viajantes; ser acossado e ser leve. E sempre há visões de destruição. Na primeira narrativa, Stendhal sonha com o incêndio de Moscou, enquanto se recupera de uma doença; a última narrativa termina com Sebald adormecendo sobre seu livro de Pepys e sonhando com Londres destruída pelo Grande Incêndio.

Os emigrantes emprega a mesma estrutura musical em quatro partes, na qual a quarta narrativa é a mais longa e fortíssima. Viagens de um tipo ou de outro estão no centro de todas as narrativas de Sebald: as peregrinações do próprio narrador e as vidas que o narrador evoca, todas de certa maneira deslocadas.

Comparem a primeira frase de *Os anéis de Saturno*:

Em agosto de 1992, quando o período mais abafado do verão estava chegando ao fim, saí para caminhar pelo condado de Suffolk, na esperança de dispersar o vazio que se apodera de mim toda vez que chego ao fim de uma tarefa demorada.

Em seu todo, *Os anéis de Saturno* é o relato de uma viagem a pé, realizada com o intuito de dirimir um vazio. Enquanto a viagem tradicional levava a pessoa para perto da natureza, aqui ela avalia graus de devastação, e o início do livro nos conta que o narrador estava tão abatido pelos “traços de destruição” encontrados em seu caminho que, um ano após o dia em que deu início à sua viagem, ele foi levado a um hospital em Norwich “num estado de quase total imobilidade”.

Viagens sob o signo de Saturno, o emblema da melancolia, são o tema de todos os livros escritos por Sebald na primeira metade da década de 1990. A destruição é o seu tema dominante: da natureza (o lamento pelas árvores destruídas pelo fungo do olmo e pelas árvores destruídas por um furacão em 1987, num trecho quase ao final de *Os anéis de Saturno*); das cidades; dos modos de vida. *Os emigrantes* narra uma viagem a Deauville, em 1991, em busca talvez de “algum fragmento do passado”, onde se confirma que “a outrora célebre estação de veraneio, como todos os locais que se visitam hoje em dia, a despeito do país e do continente, foi inapelavelmente arrasada e devastada pelo trânsito, pelas lojas e butiques, e pela insaciável sede de destruição”. E a volta à terra natal, para W., na quarta narrativa de *Vertigem*, que o narrador diz não ter mais visitado desde a infância, é uma *recherche du temps perdu* prolongada.

O clímax de *Os emigrantes*, quatro histórias sobre pessoas que deixaram sua terra natal, é a

evocação comovente — que se apresenta em forma de memórias manuscritas — de uma idílica infância judia-alemã. O narrador passa a apresentar sua decisão de visitar Kissingen, a cidade onde essa vida se passou, para verificar que vestígios restaram. Como foi o livro *Os emigrantes* que lançou a carreira de Sebald em inglês, e como o tema da última narrativa, sobre um pintor famoso chamado Max Ferber, é um judeu alemão retirado de um campo de concentração nazista quando criança e transportado a salvo para a Inglaterra — sua mãe, que morreu nos campos com o pai, é a autora das memórias —, o livro foi classificado rotineiramente pela maioria dos resenhistas (sobretudo nos Estados Unidos, mas não só) como um exemplo de literatura do Holocausto. Como se trata de um livro de lamentos que se encerra com o tema supremo dos lamentos, *Os emigrantes* pode ter predisposto alguns admiradores de Sebald para a frustração com o livro que o sucedeu, em tradução, *Os anéis de Saturno*. Esse livro não se divide em narrativas distintas mas consiste em uma cadeia ou em uma progressão de histórias: uma história conduz à outra. Em *Os anéis de Saturno*, uma mente bem informada especula se Sir Thomas Browne, quando visitou a Holanda, presenciou a aula de anatomia retratada por Rembrandt; recorda um interlúdio romântico na vida de Chateaubriand, durante seu exílio na Inglaterra; relembra os nobres esforços de Roger Casement para divulgar as infâmias cometidas pelo governo de Leopoldo no Congo; e reconta a infância no exílio e as primeiras aventuras no mar de Joseph Conrad — histórias assim, e muitas outras. Com o seu desfile de relatos eruditos e curiosos, e seus encontros afetuosos com pessoas aficionadas por livros (dois professores de literatura francesa, um deles especialista em Flaubert; o tradutor e poeta Michael Hamburger), *Os anéis de Saturno* poderia parecer — após os sofrimentos elevados de *Os emigrantes* — um livro meramente “literário”.

Seria uma pena se a expectativa em torno da obra de Sebald criada a partir de *Os emigrantes* também influenciasse a recepção de *Vertigem*, que deixa ainda mais clara a natureza das suas narrativas de viagem moralmente aceleradas — atentas à história, em suas obsessões; ficcionais, em seu alcance. Viagens libertam a mente para o jogo das associações; para as aflições (e erosões) da memória; para saborear a solidão. A consciência do narrador solitário é o verdadeiro protagonista dos livros de Sebald, mesmo quando faz uma das coisas que faz melhor: recontar, sintetizar, a vida de outros.

Vertigem é o livro em que a vida inglesa do narrador fica menos evidente. E, mais ainda do que nos dois livros seguintes, constitui um auto-retrato de uma mente: uma mente inquieta, cronicamente insatisfeita; uma mente atormentada; uma mente propensa a alucinações. Enquanto caminha em Viena, ele pensa reconhecer o poeta Dante, banido de sua cidade natal sob pena de ser queimado na fogueira. Ao sentar no banco traseiro de um barco a motor em Veneza, vê Ludwig ii, da Baviera; ao viajar de ônibus pela margem do lago Garda, rumo a Riva, vê um adolescente que parece idêntico a Kafka. Esse narrador, que se define como estrangeiro — ao entre ouvir o tagarelar de alguns turistas alemães num hotel, deseja não compreender o que falam: “ou seja, que fosse cidadão de um país melhor, de nenhum país” —, é também uma mente de luto. Em certo momento, o narrador diz não saber se está ainda na terra dos vivos ou se já está em outra parte.

De fato, está nos dois lados: vivo e, se sua imaginação é o guia, póstumo. Uma viagem é, não raro, uma revisitação. É o regresso a um local com o intuito de tratar de um negócio inacabado, reconstituir uma memória, repetir (ou completar) uma experiência; oferecer a si mesmo em sacrifício — como na quarta narrativa de *Os emigrantes* — às revelações últimas e mais devastadoras. Esses atos heróicos de lembrar e de reconstituir trazem consigo um custo. Parte da força de *Vertigem* consiste em alongar-se ao tratar do custo desse esforço. “Vertigem”, a

palavra usada para traduzir o título jocoso alemão, *Schwindel. Gefühle* (aproximadamente: Vertigem. Sentimento), apenas sugere todas as modalidades de pânico, torpor e desorientação descritas no livro. Em *Vertigem*, ele conta como, após chegar a Viena, caminhou tanto que, de volta ao hotel, descobriu que seus sapatos se haviam rompido. Em *Os anéis de Saturno* e, sobretudo, em *Os emigrantes*, a mente está menos focalizada em si mesma; o narrador é menos evasivo. Mais do que os últimos livros, *Vertigem* trata da consciência atormentada do próprio narrador. Mas o sofrimento mental, evocado laconicamente, que ronda a consciência serena e culta do narrador jamais é solipsista, como ocorre na literatura de preocupações mais rasteiras.

O que ancora a consciência instável do narrador é a vastidão e a acuidade dos detalhes. Uma vez que a viagem é o princípio gerador da atividade mental nos livros de Sebald, deslocar-se no espaço confere um impulso cinético a suas descrições maravilhosas, sobretudo de paisagens. Esse é um narrador *impelido* a ir adiante.

Onde já se ouviu, em inglês, uma voz de tamanha confiança e precisão, tão direta na expressão do sentimento, e ao mesmo tempo tão respeitosa dedicada a registrar o “real”? D. H. Lawrence pode vir à nossa mente, e o Naipaul de *O enigma da chegada*. Mas eles têm pouco do desalento veemente da voz de Sebald. Para isso, é preciso buscar uma genealogia alemã. Jean Paul, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter, Robert Walser, o Hoffmannsthal de “A carta de lordes Chandos”, Thomas Bernhard são algumas afiliações desse mestre contemporâneo da literatura do lamento e da inquietude mental. O consenso em torno da literatura inglesa da maior parte do século XIX estabeleceu o implacavelmente elegíaco e o lírico como impróprios para a ficção, como bombásticos e pretensiosos. (Mesmo um romance tão importante, e uma exceção, como *As ondas*, de Virginia Woolf, não escapou a tais rigores.) A literatura alemã do pós-guerra, ciente de como a pompa da arte e da literatura do passado, em especial do romantismo alemão, se revelou prestativa a serviço da mitologia totalitária, desconfiava de tudo o que aparentasse uma relação romântica ou nostálgica com o passado. Mas talvez só um escritor alemão com domicílio permanente no exterior, no reduto de uma literatura imbuída de uma predileção moderna pelo anti-sublime, poderia se permitir um tom nobre tão convincente.

Além do fervor moral do narrador e dos seus dons de compaixão (nisso, separa-se de Bernhard), o que mantém o frescor da sua escrita, jamais meramente retórica, é a saturada nomeação e a visualização em palavras; isso, e o sempre surpreendente recurso das ilustrações. Imagens de bilhetes de trem ou de uma página rasgada de um diário de bolso, desenhos, um cartão de visitas, recortes de jornal, um detalhe de uma pintura e, é claro, fotos têm o encanto e, em muitos casos, as imperfeições de relíquias. Assim, em *Vertigem*, o narrador em certo momento perde o seu passaporte; ou antes, seu hotel o perde por ele. E lá está o documento lavrado pela polícia em Riva, com — um toque de mistério — o G. de W. G. Sebald riscado. E o passaporte novo, com a foto fornecida pelo consulado alemão em Milão. (Sim, esse estrangeiro profissional viaja com um passaporte alemão — pelo menos, assim o fez em 1987.) Em *Os emigrantes*, esses documentos visuais parecem talismânicos. Parece provável que nem todos sejam autênticos. Em *Os anéis de Saturno*, de modo menos interessante, parecem apenas ilustrativos. Se o narrador fala de Swinburne, há um pequeno retrato de Swinburne no meio da página; se conta uma visita a um cemitério em Suffolk, onde sua atenção é atraída para um monumento fúnebre em homenagem a uma mulher morta em 1799, que ele descreve em detalhes, desde o epitáfio de mau gosto até os buracos abertos na pedra na borda superior dos quatro lados, somos brindados com uma pequena foto embaçada do túmulo, de novo no meio da página.

Em *Vertigem*, os documentos têm uma mensagem mais pungente. Dizem: é verdade, o que

estou contando — o que dificilmente é aquilo que exige o leitor de ficção em geral. Fornecer quaisquer evidências é dotar com um *páthos* misterioso adicional aquilo que foi descrito por meio de palavras. Fotos e outras relíquias reproduzidas nas páginas se tornam um delicado índice do caráter pretérito do passado.

Por vezes, parecem os arabescos em *Tristram Shandy*; o autor está se mostrando íntimo de nós. Em outros momentos, essas relíquias visuais proferidas com insistência parecem um desafio insolente dirigido à presunção do verbal. E ainda, como escreve Sebald em *Os anéis de Saturno*, quando descreve um local de sua predileção, a Sala de Leitura dos Marinheiros em Southwold, onde estuda atentamente os registros do diário de bordo de um barco de patrulha ancorado ao largo do cais durante o outono de 1914, “toda vez que decifro um desses registros, fico pasmo ao pensar que um rastro que há muito se apagou do ar ou da água permaneça visível aqui no papel”. E, continua, ao fechar a capa marmoreada do diário de bordo, ele ponderou acerca da “misteriosa sobrevivência da palavra escrita”.

[2000]

O projeto da sabedoria

Outra beleza, um livro sagaz e iridescente do escritor polonês Adam Zagajewski, entra e sai de muitos gêneros: memórias de alguém que chega à maioridade, um livro banal, meditações aforísticas, vinhetas e uma defesa da poesia — ou seja, uma defesa da idéia da grandeza literária.

Trata-se, sem dúvida, de um equívoco de classificação chamar Zagajewski de escritor: um poeta que também escreve prosa indispensável não perde, por isso, o direito ao título preferível. Como prosa é um assunto mundano, a prosa de Zagajewski preenche muito mais páginas que seus poemas. Porém, no sistema bipartidário canônico da literatura, a poesia sempre leva a melhor sobre a prosa. A poesia se situa, na literatura, como o que há de mais sério, mais primoroso, mais intenso, mais cobiçado. “O autor e o leitor sempre sonham com um grande poema, sonham em escrever, ler, viver um grande poema.” Viver o poema: ser elevado por ele; aprofundado; salvo, por um momento.

De um grande escritor polonês, esperamos intensidades eslavas. (A nuance peculiar polonesa pode demandar um pequeno empenho.) Literatura como alimento do espírito foi uma especialidade eslava nos últimos 150 anos. Parece não haver maior surpresa no fato de Zagajewski, a despeito de toda serenidade e delicadeza de sua voz de poeta, sustentar uma visão da poesia mais afim à de Shelley que à de Ashbery. Ocorre que a realidade da autotranscendência goza de uma credibilidade ainda menor entre os jovens poetas poloneses que entre os poetas que escrevem em inglês. E as aspirações religiosas moduladas de Zagajewski — para viver num “plano mais elevado”, mediante a poesia — nunca são expressadas sem uma graciosa nota de leve autodepreciação. Uma recente coletânea de poemas se intitula, com uma sobriedade encantadora, *Misticismo para iniciantes*. Para os poetas e seus leitores, a poesia dá acesso a um mundo (do sentimento lírico, da interioridade em êxtase) que a defeituosa natureza humana nos impede de habitar, exceto de modo fugaz. Poemas “não duram”, observa Zagajewski, tortuoso, “sobretudo os curtos poemas líricos que predominam hoje em dia”. Tudo o que podem oferecer é “um momento de experiência intensa”. A prosa é mais resistente, no mínimo porque exige mais tempo para ser lida.

Outra beleza é o terceiro livro de Zagajewski publicado em inglês. Os dois primeiros são montados com peças, algumas ensaísticas, outras memorialísticas, dotadas de títulos. O livro novo é um fluxo de tomadas sem título (e sem numeração), curtas ou não tão curtas. Sua mescla de narrativas, observações, retratos, reflexões, reminiscências confere a *Outra beleza* uma acelerada variação de ataque e de ânimo que associamos antes a um livro de poemas — poemas líricos, em todo caso —, que é uma sucessão de intensidades descontínuas, em diferentes níveis de interesse.

Intensidades de que tipo? (Ou seja, prosa de que tipo?) Ponderada, precisa; entusiasmada; pesarosa; cortês; propensa ao assombro. De vez em quando, aqui e ali — o livro inteiro oscila, vibra, em contrastes. (Isto é como isso, mas aquilo é como aquilo. Ou: esperávamos isso, mas obtivemos aquilo.) E tudo exala dessemelhança, sabor, mensagem, metáfora. Mesmo o clima:

As depressões meteorológicas de Paris têm uma sensação oceânica; o Atlântico as despacha no rumo do continente. Os ventos sopram, nuvens escuras disparam pela cidade como carros de corrida. A chuva cai numa inclinação malévola. Às vezes, a face do firmamento aparece, uma tira azul. Em seguida, fica escuro de novo, o Sena se torna uma calçada negra. As terras baixas de Paris fervilham de energia oceânica, raios estalam como rolhas de champanhe. Em contraste, uma

típica depressão atmosférica da Europa central — cujo núcleo se situa em algum ponto acima dos Cárpatos — se comporta de modo totalmente distinto: é submissa e melancólica, poder-se-ia dizer filosófica. As nuvens mal se movem. Têm um formato diferente; parecem um enorme dirigível debruçado sobre o Mercado Central de Cracóvia. A luz se modifica gradualmente; o brilho violeta empalidece, dá lugar a holofotes amarelos. O sol se esgueira para algum local atrás das nuvens sedosas, iluminando as mais variadas camadas de terra e de céu. Certas nuvens se assemelham a peixes dos mares profundos, que subiram à superfície e nadam com a boca muito aberta, como que surpresos com o gosto do ar. Esse tipo de tempo pode durar vários dias, o tempo manso da Europa central. E se, após demoradas deliberações, desencadeia-se uma verdadeira tempestade, ela se comporta como se estivesse gaguejando. Em vez de um disparo contundente e decisivo, emite uma série de sons arrastados, *pa pa pa pa* — um eco, em vez de uma explosão. Trovão em prestações.

Na versão de Zagajewski, a natureza se revela divertidamente impregnada do mundo rasteiro das histórias nacionais, com o tempo turbulento e intimidador de Paris ostentando a infatigável boa sorte da França, e o tempo cansado e melancólico de Cracóvia resumindo as inúmeras derrotas e outras desgraças da Polônia. O poeta não pode escapar da história, apenas transmutá-la, às vezes, em geografia mágica, em benefício de descrições exuberantes.

Que você nasça num tempo interessante, reza a antiga (ou, pelo menos, proverbial) maldição chinesa. Atualizada para esta nossa era hiperinteressante, diríamos: que você nasça num lugar interessante.

O que Czeslaw Milosz chama, sarcasticamente, de “o privilégio de vir de terras estranhas onde é difícil escapar da história” — pensemos na Polônia, na Irlanda, em Israel, na Bósnia — atíça e espicaça, estimula e extenua um escritor como Zagajewski, cujos padrões são estabelecidos pela literatura *do mundo*. História significa luta. História significa impasse trágico — e ter amigos encarcerados ou mortos. História significa perenes desafios ao próprio direito de existir de uma nação. A Polónia, é claro, teve dois séculos de sufoco histórico — desde a Primeira Partilha em 1772, que em poucos anos deu fim a um Estado autônomo (só restaurado após a Primeira Guerra Mundial), até o colapso do regime de linha soviética, em 1989.

Tais países — tais histórias — dificultam que os escritores se isolem completamente da angústia coletiva. Aqui está o testemunho de outro grande escritor que vive numa nação mais recente, condenada a um terror incessante, A. B. Yehoshua:

Somos convocados com insistência a prestar solidariedade, convocados antes de dentro de nós mesmos do que por alguma compulsão externa, porque vivemos de um noticiário para o outro, e isso se torna uma solidariedade técnica, automática, do ponto de vista da reação emocional, porque nessa altura já estamos completamente formados para reagir desse modo e viver sob tensão. Nossas reações emocionais a qualquer notícia sobre baixas israelenses, ou sobre um avião abatido, estão predeterminadas. Daí vem a falta de solidão, a incapacidade de ficar só, no sentido espiritual, e alcançar uma vida de criatividade intelectual.

Os termos de Yehoshua são idênticos aos de Zagajewski, cujo primeiro livro em prosa traduzido para o inglês é uma coletânea de seis textos publicados no início da década de 1980, intitulada *Solidariedade, solidão*. A solidão corrói a solidariedade; a solidariedade corrompe a solidão.

A solidão de um escritor polonês está sempre modulada por uma sensação de comunidade formada pela própria literatura. Milosz, na sua notável defesa da poesia, o discurso que pronunciou na Universidade Jagueloniana em 1989, intitulado “Com a poesia polonesa, contra o mundo”, presta homenagem à poesia polonesa por tê-lo protegido “contra o desespero estéril na emigração”, recordando que “numa solidão demasiado difícil e dolorosa para se recomendar a quem quer que seja” havia sempre “um sentido de dever com relação aos meus antecessores e sucessores”. Para Milosz, nascido em 1911, um escritor polonês nunca poderia deixar de ser responsável perante os outros. Segundo essa regra, o contra-exemplo célebre de Witold

Gombrowicz — em sua ficção, em seu *Diário*, lendariamente egocêntrico e truculento, em sua insolente polêmica “Contra a poesia” — fornece indícios, indícios convulsivos, da autoridade do idealismo na literatura polonesa. A história está presente mesmo na sua ausência, observa Milosz em um livro posterior, em prosa, *O ABC de Milosz*; e o culto do altruísmo e a elevação de princípios florescem, embora de modo caprichoso, no repúdio de Gombrowicz à responsabilidade por qualquer coisa além do clamor anárquico do eu, na sua ladainha engenhosa em defesa do servil, do imaturo, do pobre de espírito.

Devidamente torcida, qualquer vida pode ser analisada como uma personificação de experiências e de circunstâncias históricas exemplares. Nem o próprio Gombrowicz pôde deixar de ver sua vida como exemplar, extraíndo algo didático — uma condenação das suas origens — da sua infância aristocrática, da sua fama literária precoce, da sua emigração fatídica e irrevogável. E um escritor cujo amor pela literatura ainda impôs, sem ressentimentos, tanta devoção pelos antigos mestres, tamanha ânsia de alimentar-se das magníficas tradições oferecidas pelo passado, dificilmente poderia deixar de ver sua vida — pelo menos suas circunstâncias iniciais — como um tipo de destino representativo.

Pouco depois do nascimento de Zagajewski em outubro de 1945, na cidade polonesa medieval de Lwów, sua família foi desenraizada nos grandes deslocamentos populacionais (e remanejamentos dos mapas) que se seguiram aos acordos de Ialta, selados pelos Três Velhos, que puseram Lwów nas mãos da União Soviética; e o poeta cresceu na cidade, antes alemã e agora polonesa, de Gliwice, a 48 quilômetros de Auschwitz. Em *Duas cidades*, seu segundo livro em prosa traduzido para o inglês, Zagajewski escreve:

Passei minha infância numa feia cidade industrial; fui levado para lá quando mal tinha completado quatro meses de vida e, durante muito anos a partir de então, me falaram a respeito da cidade extraordinariamente bela que minha família foi obrigada a abandonar.

A mitologia familiar de uma expulsão do paraíso talvez tenha causado, diz ele, uma permanente sensação de desabrigo. A julgar pela sua escrita, também parece ter feito dele um perito admirador de cidades — da “linda, enfeitiçante Cracóvia”, sobretudo, em troca da qual deixou a irredimível Gliwice, a fim de estudar na universidade, e onde permaneceu até os 37 anos.

As datas são escassas em *Outra beleza* e a disposição das histórias da vida é não cronológica. Mas sempre existe, implicitamente, um *onde*, com o qual o coração e a razão do poeta travam diálogo. O que se retrata aqui não é o viajante, nem mesmo o emigrado — a maioria dos grandes poetas poloneses veio para o Ocidente, e Zagajewski não é uma exceção —, mas sim o habitante de uma cidade continuamente estimulado. Há poucas salas de estar e nenhum quarto de dormir em *Outra beleza*, mas não poucas praças públicas, bibliotecas e trens. Uma vez encerrados seus anos de estudante, o ocasional “nós” desaparece; só existe um “eu”. Por vezes, se nomeia o local onde escreve: Zagajewski vive hoje em Paris e leciona um período por ano na Universidade de Houston. “Estou passeando por Paris”, começa um apontamento. “E, neste exato momento, ouço a Sétima Sinfonia em Houston”, registra um outro. Há sempre duas cidades: Lwów e Gliwice, Gliwice e Cracóvia, Paris e Houston.

Oposições mais tocantes inspiram esse livro: o eu e os outros, a juventude e a velhice. Há evocações tristonhas de problemáticos parentes idosos e de professores excêntricos: esse retrato do poeta como jovem é impressionante por sua ternura com relação aos velhos. E o relato dos fervores decorosos, literários e políticos, de seus anos de estudante põe seu livro em franco desacordo com os propósitos narcisistas, e com o conteúdo acentuadamente indiscreto, da maior parte da escrita autobiográfica contemporânea. Para Zagajewski, é uma oportunidade de purgar-

se da vaidade, e ao mesmo tempo levar adiante o projeto de autocompreensão — vamos chamá-lo de projeto da sabedoria —, que nunca se completa, por mais longa que seja uma vida.

Definir-se como jovem é encarar o fato de que não se é mais jovem. E um enérgico reconhecimento de que as fraquezas da velhice se avizinham, com a morte a reboque, constitui uma das muitas observações que arrematam um relato do passado de Zagajewski. Contar as histórias de modo descontínuo, como visões de relance, garante vários bons resultados. Conserva a prosa densa, rápida. E induz a contar apenas as histórias que levam a algum lampejo de entendimento, ou a alguma epifania. Há uma lição maior na própria maneira de contar, uma lição de teor moral: como andar em redor de si mesmo sem complacência. A vida, quando não é uma escola de insensibilidade, é uma educação de solidariedade. A soma das histórias nos faz lembrar que, numa vida de certa extensão e de seriedade espiritual, a mudança — às vezes, não para pior — é exatamente tão real quanto a morte.

Toda escrita é uma espécie de recordação. Se há algo triunfalista em *Outra beleza* é que os atos de lembrar contidos nos livros parecem muito isentos de atritos. Imaginar — ou seja, trazer o passado à vida mental — está à disposição, quando necessário; nunca vacila; é um êxito, por definição. A recuperação da memória, está claro, é uma obrigação ética: a obrigação de persistir no esforço de apreender a verdade. Isso parece menos visível nos Estados Unidos, onde o trabalho da memória foi fartamente identificado com a criação de ficções terapêuticas úteis, que no dilacerado recanto do mundo de Zagajewski.

Recuperar uma memória — garantir uma verdade — é uma suprema pedra de toque do valor em *Uma outra verdade*. “Eu não presenciei o extermínio dos judeus”, escreve Zagajewski.

Nasci tarde demais. Testemunhei, porém, o processo gradual por meio do qual a Europa recuperou sua memória. Essa memória moveu-se lentamente, antes como um preguiçoso rio de baixada do que como uma corredeira de montanha, mas, por fim, condenou sem ambigüidades o mal do Holocausto e dos nazistas, e também o mal da civilização soviética (embora nisso tenha tido menos sucesso, como se relutasse em admitir que pudessem coexistir duas monstruosidades tamanhas).

Acreditar que as memórias são recuperadas — ou seja, que as verdades suprimidas voltam à tona — é a base de toda esperança de justiça que se pode ter e uma pitada de sanidade na vida em curso das comunidades.

Uma vez recuperada, no entanto, mesmo a verdade pode tornar-se complacente e autolisonjeira. Assim, em lugar de fornecer mais uma denúncia das iniquidades e da opressão do regime derrubado em 1989, Zagajewski prefere enfatizar os benefícios da luta contra o mal que afluíram ao jovem idealista, em seu retrato do início falho da sua vocação, como “poeta político”, e de suas atividades em círculos estudantis e literários dissidentes em Cracóvia, no fim das décadas de 1960 e 1970. (Em 1968, Zagajewski tinha 23 anos.) Naqueles tempos impetuosos, poesia e ativismo rimavam. Ambos elevados, exaltados; o engajamento numa causa justa, como servir à poesia, fazia as pessoas sentirem-se maiores.

O fato de que toda geração teme, compreende mal e trata com superioridade a geração que a sucede — também isso é uma função da equivalência entre história e memória (a história é aquilo que, por um acordo coletivo, se considera digno de ser lembrado). Toda geração tem suas memórias distintivas e o transcorrer do tempo, que traz consigo um constante acúmulo de perdas, confere a tais memórias um caráter normativo que não pode, de maneira alguma, ser honrado pelos jovens, que estão atarefados compilando as suas memórias, os seus marcos de referência. Um dos retratos de idosos mais tocantes de Zagajewski é o de Stefan Szuman, membro ilustre da

intelligentsia polonesa no período entre as duas guerras mundiais (ele conheceu Stanislaw Witkiewicz e Bruno Schulz) e hoje um professor universitário aposentado, que vive isolado e em estado de penúria. A questão central do retrato é a compreensão de Zagajewski, ao recordar tudo isso, de que ele e seus amigos literários só poderiam parecer tolos e selvagens, “moldados por uma educação do pós-guerra, pelas escolas novas, pelos jornais novos, pelo rádio novo, pela nova tevê”, aos olhos do derrotado, caseiro, amargurado Szuman e de sua esposa. A regra parece ser: toda geração encara a geração seguinte como bárbaros.

Zagajewski, ele mesmo já nada jovem e professor de alunos americanos, se empenha em não repetir, por seu turno, esse tipo de desespero e incompreensão. Tampouco está contente em descartar uma geração inteira de intelectuais e artistas poloneses mais velhos, os “inimigos” da sua geração — por baixeza e covardia: não eram demônios, assim como ele e seus amigos não eram anjos. Quanto àqueles “que começaram servindo à civilização de Stálin” mas depois mudaram, Zagajewski escreve: “Não os condeno por sua embriaguez prematura e juvenil. Sinto-me mais inclinado a admirar a generosidade da natureza humana, que oferece a jovens talentosos uma segunda chance, a chance de uma reabilitação moral”.

No cerne dessa apreciação está antes a sabedoria de um romancista, uma empatia profissional, que a de um poeta lírico. (Zagajewski escreveu quatro romances, nenhum ainda traduzido para inglês.) O monólogo dramático “Traição”, em *Duas cidades*, começa assim:

Por que fiz isso? Por que fiz o quê? Por que era eu quem eu era? E quem era eu? Já começo a me arrepender por ter aceitado dar esta entrevista a você. Recusei durante anos; você deve ter me pedido num momento de fraqueza ou de angústia [...] Como era aquele mundo? Era um mundo que a gente só conhece tarde demais. Igual a este. Completamente diferente.

Tudo é sempre diferente... e igual: uma sabedoria de poeta. De fato, sabedoria *tout court*.

É claro, nunca se deve pensar a história com H maiúsculo. O sentido dominante no trabalho de memória de Zagajewski é a sua consciência de ter vivido vários períodos históricos, no curso dos quais as coisas acabaram por melhorar. De maneira modesta, imperfeita — não utópica. O jovem Zagajewski e seus companheiros de dissidência haviam suposto que o comunismo duraria mais cem ou duzentos anos, quando na verdade tinha menos de duas décadas de vida pela frente. Lição: o mal não é imutável. A realidade é que todos sobrevivem a um eu antigo, e até a mais de um eu, no curso de uma vida razoavelmente longa.

Outra beleza é, em parte, uma meditação sobre o abrandamento da opressão da história: a liberação do eu em face das “carrancas e dos caprichos da história”. Isso não seria tão difícil no mundo público menos flagrantemente malévolo que veio à luz na Polônia a partir de 1989. Mas pode ser mais fácil eliminar instituições do que um temperamento. O temperamento de Zagajewski (ou seja, o diálogo que trava consigo mesmo) tem raiz numa época em que o heroísmo era pelo menos uma opção e o rigor ético ainda era algo admirado e consagrado pelo gênio de diversas literaturas nacionais. Como conseguir um pouso tranquilo na nova planície de expectativas morais reduzidas e de critérios artísticos acanhados é o problema de todos os escritores da Europa central cuja tenacidade foi forjada nos antigos tempos difíceis.

O amadurecimento que Zagajewski relata pode ser definido como o relaxamento desse temperamento: a descoberta da abertura correta, da calma correta, da interioridade correta. (Ele diz que só pode escrever quando se sente feliz, em paz.) A exaltação — e quem pode contestar tal juízo de um membro da geração de 68? — é encarada de modo cético. A intensidade hiperenfática não exerce nenhum fascínio. A extremidade do espectro religioso que Zagajewski ocupa não abrange nenhuma idéia do sagrado, que figura de modo central na obra do falecido Jerzy Grotowski e no centro teatral em Gardzienice, dirigido por Włodzimierz Staniewski.

Embora a tradição sacro-extática ainda esteja viva no teatro polonês — mas afinal o teatro, sobretudo esse tipo de teatro, é compulsoriamente coletivo —, ela não tem nenhum lugar na literatura contemporânea polonesa. *Outra beleza* está impregnado da humildade de uma aspiração espiritual que impede o frenesi; e não contempla nenhum grande gesto de sacrifício. Como observa Zagajewski, “a semana não é feita só de domingos”.

Algumas de suas páginas mais penetrantes são descrições de felicidade, da felicidade cotidiana de um perito em prazeres solitários: passear, ler, ouvir Beethoven ou Schumann. O “eu” de *Outra beleza* é escrupuloso, vulnerável, sério — sem nenhuma migalha de ironia autoprotetora. E nem Zagajewski nem esta leitora desejariam que fosse de outra forma. A ironia viria ao preço de muito prazer. “xtase e ironia raras vezes se cruzam no mundo da arte”, observa Zagajewski. “Quando isso acontece, costuma ser com fins de sabotagem recíproca; ambos lutam para reduzir o poder um do outro.” E ele está, desassombradamente, do lado do êxtase.

Essas descrições são tributos ao que produz felicidade e não celebrações do eu receptivo. Ele pode simplesmente descrever algo que ama, ou citar um poema querido: o livro é um apanhado de apreciações e de simpatias. Há esboços penetrantes de amigos admirados, como Adam Michnik, um luminar da resistência à ditadura (que, quando na prisão, escreveu sobre o poeta Zbigniew Herbert, entre outros, num livro intitulado *Da história da honra da Polônia*); há uma saudação reverente ao antigo decano dos emigrados poloneses em Paris, o pintor, escritor e heróico ex-interno dos campos prisionais soviéticos Józef Czapski. *L’enfer, c’est les autres*. Não, são os outros que nos salvam, afirma Zagajewski no poema que dá título ao livro e lhe serve de epígrafe.

Aqui está a nova versão de *Outra beleza*, feita por Clare Cavanagh, tradutora do livro:

*We find comfort only in
another beauty, in others’
music, in the poetry of others.
Salvation lies with others,
though solitude may taste like
opium. Other people aren’t hell
if you glimpse them at dawn, when
their brows are clean, rinsed by dreams.
This is why I pause: which word
to use, you or he. Each he
betrays some you, but
calm conversation bides its time
in other’s poems.**

E aqui está como o poema foi publicado em 1985, em *Tremor: selected poems* [*Tremor: poemas escolhidos*], primeira coletânea de poemas traduzida para o inglês por Renata Gorczynski, em que seu título é “Na beleza criada pelos outros”:

*Only in the beauty created
by others is there consolation,
in the music of others and in the other’s poems.
Only others save us,
even though solitude tastes like
opium. The others are not hell,
if you see them early, with their
foreheads pure, cleansed by dreams.
That is why I wonder what
word should be used, “he” or “you”. Every “he”
is a betrayal of a certain “you” but
in return someone else’s poem*

*offers the fidelity of a sober dialogue.**

Uma defesa da poesia *e* uma defesa da bondade, ou, mais precisamente, da boa índole.

Nada poderia levar o leitor num rumo tão contrário ao culto contemporâneo aos entusiasmos do eu do que acompanhar Zagajewski enquanto desfia seu sedutor elogio da serenidade, da solidariedade, da paciência; da “calma e da coragem da vida comum”. Declarar “acredito na verdade!” e, em outra passagem, “A bondade não existe!” (esses pontos de exclamação!) parece, se não panglossiano — um resenhista americano detectou no livro um toque de elevação panglossiana —, pelo menos quixotesco. Esta cultura oferece poucos exemplos atuais de doçura masculina, e os que já temos, da literatura do passado, estão associados a ingenuidade, infantilidade, inocência social: Joe Gargery em *Grandes esperanças*, Aliocha em *Os irmãos Karamázov*. A persona de Zagajewski em *Outra beleza* nada tem de inocente, nesse sentido. Mas ele tem um dom especial para evocar estados de inocência complexa, a inocência do gênio, como no seu comovente poema-retrato “Franz Schubert: uma entrevista coletiva”.

* * *

O título pode enganar. *Outra beleza* deixa claro a todo momento que, embora seja um admirador da grandeza em poesia e em outras artes, Zagajewski não é um esteta. A poesia deve ser julgada por critérios ainda mais elevados: “Que a maldição caia sobre o escritor que dá mais valor à beleza que à verdade”. A poesia deve ser protegida contra as tentações da arrogância, inerentes ao seu próprio estado de exaltação.

É claro, tanto a beleza como a verdade parecem balizas frágeis, remanescentes de um passado mais inocente. Nas delicadas negociações com o presente, conduzidas por Zagajewski em favor das verdades ameaçadas, a nostalgia contaria como uma deficiência de argumentação. Porém, mesmo na ausência das antigas certezas e do direito de fazer discursos, ele se empenha em defender a idéia da empresa “sublime” e “nobre” na literatura — supondo, como faz ele, que ainda precisamos das virtudes, presentes na arte, louvadas por tais palavras, hoje quase impronunciáveis. A defesa mais eloqüente e mais categórica feita por Zagajewski é “O ordinário e o sublime”, um discurso proferido numa universidade holandesa em 1998, que propunha a questão pseudo-ingênuo: será ainda possível a grandeza literária?

A crença na grandeza literária implica que a capacidade de admiração ainda esteja intacta. Quando a admiração se corrompeu, ou seja, tornou-se cínica, a questão de ser possível a grandeza literária simplesmente desaparece. O niilismo e a admiração competem entre si, sabotam um ao outro, cada qual luta para diminuir o poder do outro. (Como a ironia e o êxtase.)

Embora desencorajado pela “mutação declinante da literatura européia”, Zagajewski se recusa a especular sobre o que concedeu a vantagem ao subjetivismo e gerou a revolta contra a “grandeza”. Talvez as pessoas criadas sob o furor da mediocridade administrada pelo Estado achem difícil sentirem-se tão indignadas quanto seria recomendável no que tange ao alcance da ação solapadora dos fundamentos do sublime exercida pelos valores mercantilistas (muitas vezes, com a máscara de valores “democráticos” ou populares). “A civilização soviética”, vulgo comunismo, foi uma vasta força conservadora. As políticas culturais dos regimes comunistas embalsamaram as antigas noções hierárquicas de criação audaz, no intuito de conferir uma chancela de nobreza a banalidades propagandísticas. Em contraste, o capitalismo tem uma relação verdadeiramente radical com a cultura, desmantelando a própria noção de grandeza nas artes, que é agora repudiada com extremo sucesso pelo filistinismo ecumênico tanto de progressistas culturais quanto de reacionários culturais, tida como uma presunção “elitista”.

O protesto de Zagajewski contra a derrocada dos padrões nada tem de analítico. No entanto ele compreende, sem dúvida, a futilidade (e a indignidade) da mera denúncia da derrocada. Devoções que ficaram órfãs às vezes superaquecem: “Sem poesia, dificilmente seríamos melhores que os mamíferos”. E muitas passagens manifestam uma consternação bem conhecida, sobretudo quando ele sucumbe à tentação de ver nossa era degradada como nenhuma outra. O que, indaga retoricamente, “os grandes artistas inocentes do passado, Giotto ou Van Eyck, Proust ou Apollinaire, teriam feito se algum demônio vingativo os tivesse desembarcado em nosso mundo falho e rasteiro?”. Giotto e Van Eyck, eu não sei, mas Proust (morto em 1922) e Apollinaire (morto em 1918), *inocentes*? E eu diria que a Europa em que ocorreu a carnificina colossal e insensata chamada Primeira Guerra Mundial era, no mínimo, algo muito pior que um mundo “falho e rasteiro”.

A idéia da arte como o veículo sitiado do valor espiritual numa era secular não deveria passar sem exame. Contudo, a absoluta ausência de rancor e de ânimo vingativo em Zagajewski, sua generosidade de espírito, sua consciência da vulgaridade da lamentação ininterrupta e da hipócrita presunção de uma superioridade cultural distinguem sua posição daquela ocupada pelas carpeideiras profissionais da Morte da Alta Cultura, como o sempre agourento George Steiner. (De vez em quando, ele resvala para afirmações fáceis da superioridade do passado sobre o presente, mas mesmo então nunca se mostra pomposo ou auto-engrandecedor: chamemos isso de steinerismo com face humana.)

Inveteradamente prescritivo, por vezes sentencioso, Zagajewski é demasiado astuto, demasiado respeitoso ante a sabedoria comum ou usual, para não enxergar os limites de todas as posições que o rodeiam e compreender suas permanentes paixões. Uma pessoa *pode* se tornar mais elevada, mais profunda, e pode se aprimorar por efeito de obras de arte. Mas, adverte Zagajewski, a imaginação pode tornar-se um de seus inimigos “se perder de vista o mundo concreto que não pode ser diluído em arte”.

Como o livro é em forma de anotações, de justaposições, é possível para Zagajewski nutrir opiniões bastante contraditórias. O valioso é o modo como Zagajewski está dividido, como ele mesmo reconhece. As reflexões e as histórias em *Outra beleza* nos mostram um espírito sutil e relevante, dividido entre o mundo público e as demandas da arte, entre a solidariedade e a solidão; entre as “duas cidades” originais: a Cidade do Homem e a Cidade de Deus. Dividido, mas não vencido. Há angústia, mas a serenidade não cessa de abrir caminho. Há desolação e também muitos prazeres revigorantes proporcionados pelo gênio dos outros. Havia escárnio, até a *caritas* intervir. Há desespero, mas há, de forma igualmente inexorável, consolação.

[2001]

* Só encontramos consolo/ em outra beleza, na música/ dos outros, na poesia dos outros./ A salvação está nos outros,/ embora a solidão possa ter gosto/ de ópio. Os outros não são o inferno/ se os olharmos de relance ao amanhecer, quando/ seusemblante está limpo, lavado pelos sonhos./ É por isso que hesito: que palavra usar, você ou ele. Todo ele/ trai algum você, mas/ a conversa serena espera a suavidade/ no poema dos outros.

** Só na beleza criada/ pelos outros existe consolo,/ na música dos outros e nos poemas dos outros./ Só os outros nos salvam,/ embora a solidão tenha gosto/ de ópio. Os outros não são o inferno,/ se os virmos bem cedo, com/ suas frentes puras, lavadas pelos sonhos./ É por isso que me pergunto que/ palavra usar, “ele” ou “você”. Todo “ele”/ é uma traição de um certo “você” mas/ em troca o poemado outra pessoa/ oferece a fidelidade de um diálogo sensato.

A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes

A melhor poesia será crítica retórica.
Wallace Stevens (numa revista de 1899)

Raramente me perco de vista.
Paul Valéry, *Monsieur Teste*

Professor, homem de letras, moralista, filósofo da cultura, perito em idéias fortes, autobiógrafo proteiforme... entre todos os intelectuais notáveis surgidos na França desde a Segunda Guerra Mundial, Roland Barthes é aquele cuja obra estou mais segura de que irá durar. Barthes estava em plena atividade, incessantemente produtivo, como esteve por mais de três décadas, quando foi atropelado por uma caminhonete ao atravessar uma rua em Paris no início de 1980 — uma morte sentida por amigos e admiradores como dolorosamente inoportuna. Mas, junto com o retrospectivo olhar de dor, vem a consciência que confere completude retroativa ao grande e cronicamente mutante corpo da sua escrita, como ocorre em toda obra importante. O desenvolvimento da obra de Barthes parece lógico, agora; mais que isso, exaustivo. Ela até começa e silencia no mesmo assunto — esse instrumento exemplar na carreira da consciência, o diário do escritor. Acontece que o primeiro ensaio de Barthes publicado celebra a consciência modelar que encontrou no *Journal* de André Gide, e o que veio a ser o seu último ensaio publicado antes de morrer apresenta as reflexões de Barthes sobre seu próprio diário. A simetria, embora acidental, é bastante adequada, pois a escrita de Barthes, com a sua prodigiosa diversidade de assuntos, tem, em última análise, um tema principal: a escrita em si mesma.

Seus primeiros temas foram os do militante de letras *freelance*, conforme as oportunidades oferecidas pelo jornalismo cultural, pelo debate literário, por resenhas de teatro e de livros. A tais temas, acrescentavam-se tópicos que tinham origem e eram reciclados em seminários e no tablado das palestras, pois a carreira literária de Barthes transcorreu concomitante com uma carreira acadêmica (muito bem-sucedida), e em parte *como* uma carreira acadêmica. Mas a voz era sempre singular e auto-referente; a proeza é de uma ordem maior e diversa, que pode ser alcançada por meio do exercício, com um arrebatador virtuosismo, das disciplinas acadêmicas mais vivazes e de múltiplas ramificações. A despeito de todas as suas contribuições para a projetada ciência dos signos e das estruturas, o empenho de Barthes foi essencialmente literário: o escritor que organizou, sob uma série de auspícios doutrinários, a teoria da sua própria mente. E quando as paredes da sua reputação corrente, sob os rótulos de semiologia e de estruturalismo, ruírem, como devem ruir, Barthes aparecerá, creio eu, como um *promeneur solitaire* bastante tradicional e como um escritor ainda maior do que os seus admiradores mais fervorosos hoje afirmam.

Ele sempre escreveu dando tudo de si, sempre se mostrou concentrado, penetrante, infatigável. Essa inventividade deslumbrante parece não ser apenas uma função das extraordinárias faculdades de Barthes como uma mente, como um escritor. Parece ter quase o estatuto de uma posição — como se fosse isso o que *deve* ser o discurso crítico. “Literatura é como fósforo”, diz

ele em seu primeiro livro, publicado em 1953, *O grau zero da escrita*, “brilha com seu máximo esplendor no momento em que tenta morrer.” Na visão de Barthes, a literatura já é um assunto póstumo. Sua obra postula um padrão de talento veemente que é, de fato, um ideal de momento cultural que se crê, em vários sentidos, dono da última palavra.

Deixando de lado seu talento, a obra de Barthes tem alguns dos traços específicos associados ao estilo de um momento tardio na cultura — momento que supõe um discurso interminável anterior a si mesmo, que supõe sofisticação intelectual: é uma obra que, tenazmente desejosa de não se mostrar enfadonha nem óbvia, prefere a afirmação compacta, uma escrita que cobre com rapidez uma vasta área. Barthes foi um engenhoso e inspirado praticante do ensaio e do antiensaio — tinha certa resistência a formas longas. Em geral, suas frases são complexas, carregadas de vírgulas e peçadas de dois pontos, atulhadas de seqüências de idéias densamente redigidas, dispostas como se fossem o material para uma prosa maleável. Trata-se de um estilo de exposição, sabidamente francês, cuja tradição paterna se encontra nos ensaios tensos e idiossincráticos publicados entre as duas guerras mundiais na *Nouvelle Revue Française* — uma versão aperfeiçoada do estilo da editora da *NRF*, capaz de apresentar mais idéias por página, ao mesmo tempo que conserva o brio daquele estilo e sua agudeza de timbre. O vocabulário de Barthes é vasto, meticuloso, corajosamente rebuscado. Mesmo os escritos de Barthes menos ligeiros, mais perseguidos pelo jargão — em sua maioria, da década de 1960 —, são cheios de tempero; ele consegue fazer um uso exuberante dos neologismos. Ao mesmo tempo que emana uma energia decidida, sua prosa almeja de forma constante a formulação sintética; é irrepreensivelmente aforística. (De fato, poderíamos percorrer a obra de Barthes extraindo fragmentos soberbos — epigramas, máximas — para formar um pequeno livro, como foi feito com Wilde ou Proust.) Os poderes de Barthes como aforista sugerem uma sensibilidade dotada, antes de qualquer intervenção da teoria, para a percepção da estrutura. Um método de afirmação condensada por meio de termos simetricamente contrapostos, o aforismo exhibe as simetrias e as complementaridades de situações e de idéias — seu desenho, seu formato. A exemplo de uma sensibilidade marcadamente maior para desenhos do que para pinturas, um talento para o aforismo é um dos sinais do que se poderia chamar de temperamento formalista.

O temperamento formalista é apenas uma variante de uma sensibilidade partilhada por muitos que especulam numa era de consciência hipersaturada. O que caracteriza tal sensibilidade de maneira mais geral é a sua confiança no critério do gosto e a sua orgulhosa recusa a propor qualquer coisa que não traga consigo o selo da subjetividade. Confiantemente assertiva, ela insiste, porém, em que suas afirmações são apenas provisórias. (Agir de outro modo seria de mau gosto.) Com efeito, os adeptos dessa sensibilidade costumam fazer questão de assumir, e de reclamar para si, a condição de amadores. “Em lingüística, nunca passei de um amador”, disse Barthes a um entrevistador em 1975. Em todos os seus últimos textos, Barthes repetidamente rejeita os, digamos assim, papéis vulgares de um construtor de sistemas, os papéis de autoridade, de mentor, de perito, a fim de reservar para si as vantagens e as liberdades do deleite: o exercício do gosto para Barthes significa, em geral, elogiar. O que faz desse papel uma escolha é o compromisso tácito de Barthes de descobrir algo novo e pouco conhecido para elogiar (o que requer o direito de dissonância com relação ao gosto estabelecido); ou de elogiar de um modo diferente uma obra conhecida.

Um exemplo inicial é o seu segundo livro — publicado em 1954 —, que trata de Michelet. Mediante um inventário das metáforas e dos temas recorrentes nas narrativas épicas do grande historiador do século XIX, Barthes revela uma narração mais íntima: a história de Michelet do seu próprio corpo e a “ressurreição lírica de corpos do passado”. Barthes está sempre em busca de

um outro sentido, de um discurso mais excêntrico — muitas vezes, utópico. O que lhe agradava era mostrar obras insípidas e reacionárias como sutil e implicitamente subversivas; expor, nos mais extravagantes projetos da imaginação, um excesso contrário — em seu ensaio sobre Sade, um ideal sexual que era de fato um exercício de racionalidade delirante; em seu ensaio sobre Fourier, um ideal racionalista que era de fato um exercício de delírio sexual. Barthes, com efeito, focalizava personagens centrais do cânone literário quando tinha algo polêmico a propor: em 1960, escreveu um livro curto sobre Racine que escandalizou os críticos acadêmicos (a controvérsia que se seguiu terminou com o completo triunfo de Barthes sobre seus detratores); ele também escreveu sobre Proust e Flaubert. Mas, no mais das vezes, munido da sua noção de “texto”, essencialmente antagônica, aplicou seu engenho aos temas literários marginais: uma “obra” sem importância — digamos, *Sarrasine*, de Balzac, *Vida de Rancé*, de Chateaubriand — poderia revelar-se um “texto” maravilhoso. Considerar algo como “texto” significava, para Barthes, exatamente suspender as avaliações convencionais (a diferença entre literatura maior e menor), para subverter as classificações estabelecidas (a separação dos gêneros, as distinções entre as artes).

Embora uma obra de qualquer forma e valor esteja habilitada à cidadania na vasta democracia dos “textos”, o crítico tenderá a evitar aquelas que todos manusearam, o sentido que todos conhecem. A corrente formalista na crítica moderna — a partir da sua fase mais antiga, como na noção de estranhamento, de Chklovski — preconiza exatamente isso. O crítico é incumbido de descartar sentidos desgastados em favor de sentidos novos. É um mandato para explorar novos sentidos. *Etonne-moi*.

O mesmo mandato é fornecido pelas noções de “texto” e de “textualidade”, de Barthes. Elas traduzem em termos de crítica o ideal modernista de uma literatura de fim aberto e polissêmica; por conseguinte tornam o crítico, a exemplo dos criadores dessa literatura, um inventor de sentido. (O intuito da literatura, afirma Barthes, é pôr “sentido” no mundo, mas não “um sentido”.) Concluir que a razão de ser da crítica consiste em alterar e deslocar o sentido — adicionar, subtrair, multiplicar o sentido — é, de fato, fundamentar os esforços do crítico num projeto de abstenção e, portanto, remeter a crítica (se é que algum dia se afastou daí) para o domínio do gosto. Pois, em última análise, é o exercício do gosto que identifica sentidos familiares; é um juízo de gosto que discrimina tais sentidos como excessivamente familiares; é uma ideologia de gosto que torna o familiar algo vulgar e fácil. O formalismo de Barthes, no que tem de mais categórico, seu ditame de que o crítico é convocado a reconstituir não a “mensagem” de uma obra mas apenas o seu “sistema” — sua forma, sua estrutura —, será talvez mais bem compreendido, portanto, como uma libertadora abstenção do óbvio, como um imenso gesto de bom gosto.

Para os críticos modernistas — ou seja, formalistas —, a obra com suas avaliações recebidas já existe. Então, o que *mais* pode ser dito? O cânone dos grandes livros está estabelecido. O que podemos acrescentar ou reintegrar a ele? A “mensagem” já está entendida, ou é obsoleta. Tratem-se de ignorá-la.

Entre a diversidade de meios com que Barthes contava para dar a si mesmo algo a dizer — tinha um poder de generalização excepcionalmente fluente e engenhoso —, o mais elementar era a sua habilidade aforística para evocar uma dualidade vivaz: tudo podia ser cindido entre si mesmo e o seu oposto ou entre duas versões de si mesmo; e então um termo saía a campo contra o outro para produzir uma relação inesperada. O sentido da viagem voltairiana, assinala Barthes, é “manifestar uma imobilidade”; Baudelaire “tinha de se proteger teatralmente contra o teatro”; a

torre Eiffel “torna a cidade uma espécie de Natureza” — a escrita de Barthes está semeada de fórmulas como essas, ostensivamente paradoxais e epigramáticas, cujo sentido é resumir algo. É da natureza do pensamento aforístico estar sempre num estado de conclusão; uma aposta de que se tem a última palavra é inerente a toda vigorosa criação de frases.

Menos elegantes, a rigor marcadas pela exigência de uma obstinada explicitação, e muito menos poderosas como um instrumento para proporcionar a Barthes algo a dizer, são as classificações que ele traça a fim de forçar um argumento — dividindo em duas, em três e até em quatro partes o tema em exame. O argumento inicia quando se declara que há duas classes principais e duas subclasses de unidades narrativas, dois modos como o mito se torna história, duas facetas do eros raciniano, duas músicas, duas maneiras de ler La Rochefoucauld, dois tipos de escritores, duas formas do seu próprio interesse por fotografia. Que existem três tipos de correções que um escritor faz, três Mediterrâneos e três locais trágicos em Racine, três níveis de leitura das páginas da *Encyclopédia*, três áreas de espetáculo e três tipos de gesto no teatro de marionetes japoneses, três atitudes com relação à fala e à escrita, equivalentes a três vocações: escritor, intelectual e professor. Que existem quatro tipos de leitores, quatro razões para manter um diário...

E assim por diante. Essa é a face codificadora e frontal do discurso intelectual francês, um ramo da tática retórica que os franceses chamam, de modo não muito preciso, de cartesiano. Embora algumas classificações empregadas por Barthes sejam regulamentares, como a tríade canônica da semiologia formada por significado, significante e signo, muitas outras são invenções criadas por ele a fim de *produzir* um argumento, a exemplo da sua afirmação, num livro tardio, *O prazer do texto*, de que o artista moderno almeja destruir a arte, “e esse esforço toma três formas”. O propósito dessa categorização implacável não é apenas mapear o território intelectual: as taxonomias de Barthes nunca são estáticas. Não raro, a questão consiste exatamente em que uma categoria subverta uma outra, como fazem as duas formas do seu interesse por fotografia, que ele chama de *punctum* e *studium*. Barthes formula classificações para manter o assunto em aberto — para reservar um lugar para o não-codificado, o encantado, o intratável, o histriônico. Ele adorava classificações bizarras, os excessos classificatórios (de Fourier, por exemplo), e suas audazes metáforas físicas para a vida mental sublinham não a topografia mas sim a transformação. Atraído pela hipérbole, como todos os aforistas, Barthes inscreve as idéias num drama, muitas vezes num melodrama sensual ou ligeiramente gótico. Fala da palpitação, da excitação ou do estremecimento do sentido, dos sentidos que, eles mesmos, vibram, se agregam, se soltam, se dispersam, se animam, se desdobram, sofrem mutação, atrasam, resvalam, se separam, pressionam, racham, se rompem, se fendem, são pulverizados. Barthes apresenta algo como uma poética do pensar, que identifica o sentido dos assuntos com a própria mobilidade do sentido, com a cinética da consciência propriamente dita; e libera o crítico como artista. Os usos que o pensamento binário e triádico tinham para a imaginação de Barthes eram sempre provisórios, passíveis de correção, desestabilização, condensação.

Como escritor, preferia formas curtas e planejava dar um seminário sobre elas; sentia uma atração especial pelas formas em miniatura, como o haiku e a citação; e, como todos os autênticos escritores, era fascinado pelo “detalhe” (palavra sua) — a forma curta exemplar da experiência. Mesmo como ensaísta, Barthes preferia em geral os ensaios curtos, e os livros que de fato escreveu tendem a ser antes múltiplos de formas curtas do que livros “de verdade”, antes itinerários de assuntos do que argumentos unificados. Seu *Michelet*, por exemplo, adapta o inventário dos temas do historiador a um vasto número de excertos dos prolíficos escritos de Michelet. O exemplo mais rigoroso do argumento como um itinerário por meio de citações é *S/Z*,

publicado em 1970, sua exegese modelar de *Sarrasine*, de Balzac. Da apresentação dos textos dos outros, ele passou inevitavelmente à apresentação de suas próprias idéias. E, na mesma série de grandes escritores (“Ecrivains de toujours”) para a qual contribuiu com o volume sobre Michelet, acabou por escrever um volume sobre si mesmo, em 1975, este deslumbrante corpo estranho na coleção: *Roland Barthes* por Roland Barthes. A montagem em alta velocidade dos últimos livros de Barthes dramatiza tanto sua fecundidade (insaciabilidade e leveza) como seu desejo de subverter todas as tendências de criação de sistemas.

Um ânimo contrário aos sistematizadores tem sido um traço recorrente do bom gosto intelectual há mais de um século; Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein contam entre as numerosas vozes que, sob um fardo de singularidade elevado e quase intolerável, proclamam o absurdo dos sistemas. Em sua forma moderna forte, o desdém pelos sistemas é um aspecto do protesto contra a Lei, contra o Poder em si. Uma recusa mais antiga e mais branda se aloja na tradição cética francesa que vai de Montaigne a Gide; para denunciar a “esclerose dos sistemas”, expressão que Barthes usou em seu primeiro ensaio, sobre Gide, pode-se contar com os escritores que são epicuristas da própria consciência. E, junto com tais recusas, desenvolveu-se uma estilística caracteristicamente moderna, cujos protótipos remontam pelo menos a Sterne e aos românticos alemães — a invenção das formas de narração antilineares: na ficção, a destruição da “história”; na não-ficção, o abandono do argumento linear. A suposta impossibilidade (ou irrelevância) de produzir um argumento contínuo e sistemático levou a remodelar o padrão das formas longas — o tratado, o livro extenso — e a refundir os gêneros ficcionais, a autobiografia e o ensaio. Dessa estilística, Barthes é um praticante particularmente inventivo.

A sensibilidade romântica e pós-romântica distingue, em todo livro, uma atuação em primeira pessoa: escrever é um ato dramático, sujeito a elaboração dramática. Uma estratégia consiste em usar múltiplos pseudônimos, como fez Kierkegaard, ocultando e multiplicando a figura do autor. Quando autobiográfica, a obra inclui invariavelmente confissões de relutância a falar na primeira pessoa. Uma das convenções de *Roland Barthes* é referir-se o autobiógrafo a si mesmo às vezes como “eu” e outras vezes como “ele”. Tudo isso, declara Barthes na primeira página do seu livro sobre si mesmo, “deve ser considerado como algo dito por um personagem num romance”. Sob a metacategoria da atuação, não só a fronteira entre autobiografia e ficção é esmaecida como também a fronteira entre ensaio e ficção. “Que este ensaio admita ser quase um romance”, diz ele em *Roland Barthes*. A escrita registra novas formas de ênfase dramática, de um tipo auto-referente: a escrita se torna o registro de compulsões e de resistências a escrever. (No prolongamento dessa concepção, a escrita em si torna-se o tema do escritor.)

Para o propósito de alcançar uma digressividade ideal e uma intensidade ideal, duas estratégias foram amplamente adotadas. Uma consiste em abolir algumas ou todas as delimitações ou separações de discurso, como capítulos, parágrafos, mesmo pontuação, o que quer que pareça impedir formalmente a produção contínua da voz (do escritor) — o método do discurso ininterrupto, preferido por escritores de ficções filosóficas como Hermann Broch, Joyce, Stein, Beckett. A outra estratégia é a contrária: multiplicar as maneiras como o discurso é segmentado, inventar meios adicionais de fragmentação. Joyce e Stein usaram esse método, também; Viktor Chklóvski, em seus melhores livros, da década de 1920, escreve parágrafos de um só período. Os múltiplos finais e inícios produzidos pelo método de começar e parar várias vezes permitem que o discurso se torne tão diferenciado, tão polifônico quanto possível. Seu formato mais comum no discurso expositivo é o de unidades curtas, de um ou dois parágrafos, separadas por espaços. “Nota sobre...” costuma ser o título literário — uma forma que Barthes utiliza no ensaio sobre

Gide, e retorna com demasiada frequência em suas últimas obras. Boa parte de sua escrita procede mediante técnicas de interrupção, por vezes na forma de uma alternância entre um excerto e um comentário disjuntivo, como em *Michelet* e *S/Z*. Escrever em fragmentos ou em seqüências ou em “notas” acarreta formas novas e seriais (e não lineares) de ordenação. Tais seqüências podem ser apresentadas de um modo arbitrário. Por exemplo, podem ser numeradas — um método praticado com muito requinte por Wittgenstein. Ou podem receber cabeçalhos, às vezes irônicos ou excessivamente enfáticos — a estratégia de Barthes em *Roland Barthes*. Cabeçalhos permitem uma possibilidade a mais: dispor os elementos em ordem alfabética, para enfatizar ainda mais o caráter arbitrário da sua seqüência — o método de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977), cujo título evoca a noção do fragmentário; no original, *Fragments d'un discours amoureux*.

Os últimos escritos de Barthes são os mais audaciosos, em termos formais: todas as principais obras foram organizadas antes em forma serial do que em forma linear. A escrita do ensaio puro e simples ficou reservada para as boas ações literárias (prefácios, por exemplo, que Barthes escreveu em grande número) ou para as extravagâncias jornalísticas. Porém essas formas fortes de seus últimos escritos apenas manifestam um desejo implícito em toda a obra de Barthes — o desejo de ter uma relação superior com a afirmação: a relação que tem a arte, uma relação de prazer. Tal concepção da escrita exclui o temor da contradição. (Na expressão de Wilde: “Uma verdade na arte é que a contradição é também verdadeira”.) Barthes, repetidamente, compara o ensino ao jogo, a leitura a eros, a escrita à sedução. Sua voz tornou-se cada vez mais pessoal, mais cheia de têmpera, como ele a chamava; sua arte intelectual tornou-se abertamente, e cada vez mais, uma atuação, como a dos outros grandes anti-sistematizadores. Mas, enquanto Nietzsche se dirige ao leitor em muitos tons, em sua maioria agressivos — exultante, recriminador, persuasivo, incisivo, escarninho, com apelos à cumplicidade —, Barthes invariavelmente atua num registro afável. Não há nenhum clamor profético ou rude, nenhuma alteração com o leitor e nenhum esforço para *não* ser compreendido. Isso é sedução como jogo, jamais uma violação. Toda a obra de Barthes é uma exploração do histriônico ou do lúdico; de muitas maneiras engenhosas, um apelo para o desfrute, para uma relação festiva (em vez de dogmática ou crédula) com as idéias. Para Barthes, como para Nietzsche, a questão não é nos ensinar algo determinado. A questão é nos tornar audazes, ágeis, sutis, inteligentes, desenvoltos. E dar prazer.

A escrita é o tema perene de Barthes — de fato, talvez ninguém, desde Flaubert (em suas cartas), tenha pensado de modo tão sagaz e tão apaixonado como Barthes acerca do que é a escrita. Boa parte da sua obra é dedicada a retratos da vocação de escritor: desde os primeiros estudos desmistificadores contidos em *Mitologias* (1957), sobre o escritor como os outros o vêem, ou seja, o escritor como uma fraude, a exemplo de “O escritor no feriado”, até ensaios mais ambiciosos sobre a escrita de escritores, ou seja, o escritor como herói e mártir, a exemplo de “Flaubert e a frase”, sobre a “agonia do estilo” do escritor. Os maravilhosos ensaios de Barthes sobre escritores devem ser vistos como versões diferentes da sua grande apologia da vocação do escritor. A despeito de toda sua admiração pelos autopunitivos padrões de integridade estabelecidos por Flaubert, ele se atreve a conceber a escrita como um tipo de felicidade: o tema central do seu ensaio sobre Voltaire (“O último escritor feliz”) e do seu retrato de Fourier, desvencilhado do sentido do mal. Em suas últimas obras, ele fala diretamente sobre sua própria prática, seus escrúpulos, seu contentamento.

Barthes constrói a escrita como uma forma idealmente complexa de consciência: um modo de

ser passivo e também ativo, social e associal, presente e ausente em sua própria vida. Sua idéia da vocação do escritor exclui a reclusão que Flaubert julgou inevitável e parece negar qualquer conflito entre a necessária introspecção do escritor e os prazeres do mundanismo. É, por assim dizer, Flaubert drasticamente corrigido por Gide: um rigor mais bem criado e informal, uma relação sôfrega e ardilosa com as idéias, que exclui o fanatismo. De fato, o auto-retrato ideal — o retrato do eu como escritor — que Barthes esboçou ao longo da sua obra está quase completo no primeiro ensaio sobre a “obra de egoísmo” de Gide, o seu *Journal*. Gide forneceu a Barthes o modelo nobre para o escritor maleável, múltiplo; jamais estridente ou vulgarmente indignado; generoso mas também propriamente egotista; incapaz de ser influenciado a fundo. Ele nota como Gide pouco se modificou com a sua vasta leitura (“tantos auto-reconhecimentos”), como suas “descobertas” nunca eram “desmentidos”. E elogia a profusão dos escrúpulos de Gide, observando que, em Gide, a “posição na interseção de grandes correntes contraditórias nada tem de complacente”. Barthes subscreve também a idéia de Gide de uma escrita evasiva, que se pretende menor. Sua relação com a política também recorda a de Gide: uma disposição, em épocas de mobilização ideológica, de assumir a tribuna correta, ser político — mas, em última análise, não o ser: e portanto, talvez, de dizer a verdade que provavelmente ninguém mais estará dizendo. (Vejam o breve ensaio que Barthes escreveu após uma viagem à China, em 1974.) Barthes tinha muitas afinidades com Gide e muito do que diz sobre Gide se aplica, sem alterações, a ele mesmo. É extraordinário encontrar tudo exposto — inclusive o programa de “autocorreção perpétua” — muito antes de Barthes haver iniciado sua carreira. (Barthes tinha 27 anos e era paciente num sanatório para estudantes tuberculosos quando escreveu esse ensaio em 1942, para a revista do sanatório; demorou mais cinco anos para ingressar na arena literária de Paris.)

Quando Barthes, que começou sob a égide da doutrina de Gide da disponibilidade psíquica e moral, começou a escrever regularmente, a obra importante de Gide já estava concluída havia muito tempo, sua influência já era insignificante (Gide morreu em 1951); e Barthes envergou a armadura do debate do pós-guerra em torno da responsabilidade da literatura, cujos termos foram estabelecidos por Sartre — a exigência de que o escritor tivesse uma relação militante com a virtude, definida por Sartre com a tautológica noção de “engajamento”. Gide e Sartre foram, é claro, os dois escritores-moralistas mais influentes do século xx na França, e a obra desses dois filhos da cultura protestante francesa sugere opções estéticas e morais totalmente opostas. Mas é exatamente esse tipo de polarização que Barthes, mais um protestante em revolta contra o moralismo protestante, procura evitar. Gidiano flexível, Barthes se mostra ávido por também adotar o modelo de Sartre. Apesar de uma polêmica contra a visão de Sartre da literatura ocupar o centro do seu primeiro livro, *Grau zero da escrita* (o nome de Sartre nunca é mencionado), uma concordância com a visão de Sartre da imaginação, e de suas energias obsessivas, aflora no último livro de Barthes, *A câmara clara* (escrito “em homenagem” ao primeiro Sartre, o autor de *L’imaginaire*). Mesmo no primeiro livro, Barthes acolhe grande parte da visão de Sartre da literatura e da linguagem — por exemplo, ao pôr a poesia junto às outras “artes” e ao identificar a literatura à prosa, à argumentação. A visão de Barthes da literatura em seus escritos subsequentes foi mais complexa. Embora jamais tenha escrito sobre poesia, seus critérios para a literatura se aproximavam dos de um poeta: linguagem que passou por uma sublevação, foi deslocada, liberada de contextos ingratos; que, por assim dizer, vive por conta própria. Embora Barthes concorde com Sartre em que a vocação do escritor tem um imperativo ético, ele insiste na sua complexidade e na sua ambigüidade. Sartre apela à moralidade dos fins. Barthes evoca “a moralidade da forma” — o que torna a literatura antes um problema que uma solução; o que cria

a literatura.

Porém conceber a literatura como “comunicação” bem-sucedida e como tomada de posição é um sentimento que, inevitavelmente, deve tornar-se conformista. A visão instrumental exposta por Sartre em *O que é literatura?* (1948) faz da literatura algo perpetuamente obsoleto, uma luta vã — e deslocada — entre bons soldados da ética e puristas literários, ou seja, modernistas. (Contrastemos o latente filistinismo dessa visão da literatura com a sutileza e a acuidade do que Sartre tinha a dizer sobre imagens visuais.) Cindido entre seu amor à literatura (o amor recontado num livro perfeito, *As palavras*) e um desprezo evangélico pela literatura, um dos grandes *littérateurs* do século passou os últimos anos de vida a vituperar contra a literatura e contra si mesmo, com esta idéia indigente: a “neurose da literatura”. Sua defesa do projeto de engajamento do escritor não é mais convincente. Acusado de reduzir a literatura (à política), Sartre protestou que seria mais correto acusá-lo de superestimá-la. “Se a literatura não é *tudo*, não vale nem uma hora da atenção de uma pessoa”, declarou numa entrevista em 1960. “É isso que entendo por engajamento.” Mas a elevação da literatura a “tudo” promovida por Sartre é apenas mais um ramo da depreciação.

Barthes também poderia ser acusado de superestimar a literatura — ao tratar a literatura como “tudo” —, mas pelo menos apresentou bons argumentos para tanto. Pois Barthes entendia (ao contrário de Sartre) que a literatura é, antes de tudo, linguagem. É a linguagem que é tudo. O que significa que toda a realidade se apresenta em forma de linguagem — a sabedoria do poeta, e também do estruturalista. E Barthes considera incontestável (ao contrário de Sartre, com a sua noção de escrita como comunicação) aquilo que denomina de “exploração radical da escrita”, implementada por Mallarmé, Joyce, Proust e seus sucessores. Talvez a essência do que chamamos de modernismo esteja na idéia de que nenhuma aventura vale a pena a menos que possa ser concebida como uma espécie de radicalismo, um radicalismo desembaraçado de todo conteúdo distintivo. A obra de Barthes pertence à sensibilidade do modernismo na medida em que assume a necessidade da postura contrária: a literatura concebida segundo critérios modernistas mas não necessariamente uma literatura modernista. Ou, antes, todas as variedades de contraposição são viáveis para ela.

Talvez a diferença mais surpreendente entre Sartre e Barthes seja a profunda, a de temperamento. Sartre tem uma visão de mundo de *bon enfant*, intelectualmente bruta, uma visão que deseja simplicidade, resolução, transparência; a visão de Barthes é irrevogavelmente complexa, consciente, refinada, irresoluta. Sartre era ávido, excessivamente ávido, de buscar confronto, e a tragédia dessa grande carreira, do uso que ele fez do seu intelecto estupendo, está justamente na sua disposição de simplificar-se. Barthes preferia evitar o confronto, esquivar-se da polarização. Define o escritor como “o observador que se põe na encruzilhada de todos os discursos” — o contrário de um ativista ou de um provedor de doutrina.

A utopia da literatura de Barthes tem um caráter ético quase oposto à de Sartre. Emerge nas associações que traça entre desejo e leitura, desejo e escrita — sua insistência em que sua própria escrita é, mais que tudo, o produto do apetite. As palavras “prazer”, “deleite”, “felicidade” repetem-se em sua obra com um peso, remissivo de Gide, que é voluptuoso e também subversivo. Assim como um moralista — puritano ou antipuritano — teria de distinguir solenemente sexo para procriação de sexo para o prazer, Barthes divide os escritores entre aqueles que escrevem *algo* (o que Sartre entendia por escritor) e os escritores de verdade, que, em vez de escreverem algo, apenas *escrevem*. Barthes sanciona esse sentido intransitivo do verbo “escrever” não só como a fonte do acerto do escritor mas como o modelo de liberdade. Para Barthes, não é o engajamento da escrita com algo situado fora dela (um objetivo moral ou social)

que torna a literatura um instrumento de oposição e de subversão, mas sim uma certa prática da escrita em si mesma: excessiva, festiva, intrincada, sutil, sensual — uma linguagem que não pode jamais ser aquela do poder.

O louvor de Barthes à escrita como atividade gratuita, livre, é em certo sentido uma visão política. Ele concebe a literatura como uma perpétua renovação do direito de afirmação individual; e todos os direitos, em última análise, são políticos. Porém Barthes tem uma relação evasiva com a política e é um dos grandes repudiadores modernos da história. Barthes começou a publicar e a despertar interesse no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, a qual, espantosamente, nunca menciona; de fato, em todos os seus escritos, até onde recorro, ele jamais menciona a palavra “guerra”. A maneira amistosa de Barthes compreender os temas domestica-os, no melhor sentido. Ele carece de tudo o que se assemelhe à consciência trágica de Walter Benjamin de que toda obra de civilização é também uma obra de barbárie. O fardo ético para Benjamin era um tipo de martírio; ele não podia deixar de associá-lo à política. Barthes encara a política como um tipo de constrangimento da pessoa humana (e intelectual) que precisa ser superado; em *Roland Barthes*, declara que aprecia as posições políticas “sustentadas com leveza”. Daí, talvez, o fato de jamais ter sido cativado pelo projeto capital para Benjamin, como para todos os autênticos modernistas: tentar sondar a natureza do “moderno”. Barthes, que não era atormentado pelas catástrofes da modernidade nem tentado por suas ilusões revolucionárias, tinha uma sensibilidade pós-trágica. Refere-se à era literária presente como “um momento de apocalipse brando”. Feliz, de fato, do escritor capaz de pronunciar tal expressão.

Boa parte da obra de Barthes é dedicada ao repertório do prazer — “a grande aventura do desejo”, como ele o chama no ensaio sobre a *Fisiologia do gosto*, de Brillat-Savarin. Ao colher um modelo de felicidade em cada tema que examina, Barthes assimila a própria prática intelectual ao erótico. Barthes designava a vida mental de desejo e tinha a preocupação de defender “a pluralidade do desejo”. O sentido nunca é monógamo. Sua sabedoria alegre, ou sua gaia ciência, propõe o ideal de uma consciência livre, embora vasta e satisfeita; de uma condição em que não sejamos obrigados a escolher entre o bom ou o mau, o verdadeiro e o falso, em que não seja necessário justificar-se. Os textos e as realizações que atraíam Barthes tendiam a ser aqueles em que ele podia perceber um desafio a essas antíteses. Por exemplo, eis como Barthes analisa a moda: um domínio, como eros, onde os contrários não existem (“a moda busca equivalências, validades — e não verdades”); onde podemos nos permitir o deleite; onde o sentido — e o prazer — é pródigo.

Para analisá-la desse modo, Barthes requer uma categoria mestra mediante a qual tudo pode ser refratado, o que torna possível o maior número de movimentos intelectuais. Essa categoria inclusiva ao mais alto grau é a linguagem, no sentido mais amplo de linguagem — que significa a própria forma. Assim, o tema de *Sistema da moda* (1967) não é a moda mas sim a linguagem da moda. Barthes supõe, é claro, que a linguagem da moda é a moda; que, como disse numa entrevista, “a moda existe apenas por meio do seu discurso”. Suposições desse tipo (o mito é uma linguagem, a moda é uma linguagem) tornaram-se uma convenção dominante, não raro redutora, no esforço intelectual contemporâneo. Na obra de Barthes, a suposição é menos redutora do que prolífera — um embaraço causado pela riqueza, para o crítico como artista. Postular que não existe compreensão fora da linguagem é afirmar que existe sentido em *toda parte*.

Ao estender assim o alcance do sentido, Barthes leva a noção ao exagero, para chegar a paradoxos triunfais, como o tema vazio que contém tudo, o signo vazio a que qualquer sentido

pode ser atribuído. Com esse sentimento eufórico de como o sentido prolifera, Barthes interpreta este “grau zero do monumento” que é a torre Eiffel como “esse signo puro — quase vazio” que (itálicos dele) “*significa tudo*”. (O ponto característico das argumentações por paradoxo desenvolvidas por Barthes consiste em vindicar temas livres dos entraves da utilidade: é a inutilidade da torre Eiffel que a torna infinitamente útil como um signo, assim como a inutilidade da literatura genuína é aquilo que a torna moralmente útil.) Barthes encontrou no Japão um mundo dessas liberadoras ausências de sentido, modernistas ou apenas não ocidentais: reparou que o Japão estava repleto de signos vazios. Em lugar de uma antítese moralista — verdadeiro versus falso, bom versus mau —, Barthes apresenta opostos complementares. “Sua forma é vazia, mas presente, seu sentido é ausente, mas cheio”, escreve ele sobre o mito num ensaio da década de 1950. O debate a respeito de muitos temas tem este mesmo clímax: a ausência é na verdade presença, o vazio é plenitude, a impessoalidade é a mais elevada realização do pessoal.

A exemplo do registro eufórico do entendimento religioso que distingue tesouros de sentido na mais banal insignificância, que aponta como o mais rico portador de sentido um vazio de sentido, as argutas descrições na obra de Barthes auguram uma experiência extática de compreensão; e o êxtase — religioso, estético ou sexual — foi sempre descrito por meio de metáforas de vazio e cheio, o grau zero e o grau máximo de plenitude: sua alternância, sua equivalência. A mera transposição de temas no discurso sobre elas constitui o mesmo tipo de movimento: esvaziar temas a fim de enchê-los de novo. É um método de compreensão que, supondo o êxtase, fomenta o distanciamento. E sua própria idéia de linguagem também respalda ambos os aspectos da sensibilidade de Barthes: enquanto endossa uma profusão de sentidos, a teoria saussuriana — de que a linguagem é forma (em vez de substância) — se mostra extraordinariamente congruente com um gosto pelo discurso elegante, ou seja, reticente. Ao criar sentido por meio do equivalente intelectual do espaço negativo, o método de Barthes permite que nunca se fale a respeito dos temas em si mesmos: a moda é a linguagem da moda, um país é “o império dos signos” — o louvor supremo. Para a realidade, existir *como* signos configura uma idéia suprema de decoro: todo sentido é adiado, indireto, elegante.

Os ideais de Barthes de impessoalidade, de reticência, de elegância são formulados de maneira mais bela em sua apreciação da cultura japonesa no livro intitulado *Império dos signos* (1970) e no seu ensaio sobre as marionetes do Bunraku. Esse ensaio, “Lição de escrita”, faz recordar “No teatro de marionetes”, de Kleist, que, de forma similar, celebra a tranquilidade, a leveza e a graça de seres livres do pensamento, do sentido — livres dos “tumultos da consciência”. Assim como as marionetes do ensaio de Kleist, as marionetes do teatro Bunraku são vistas como a encarnação de uma ideal “impassibilidade, clareza, agilidade, sutileza”. Ser a um só tempo impassível e fantástico, inane e profundo, reservado e sumamente sensual — tais traços que Barthes discerniu em diversos aspectos da civilização japonesa projetam um ideal de gosto e de maneiras, o ideal do esteta, em seu sentido mais amplo, que está em circulação desde os dândis do fim do século xviii. Sem dúvida, Barthes não foi o primeiro observador ocidental para quem o Japão representou uma utopia de esteta, o lugar onde se descobrem, em toda parte, visões de esteta e onde cada um exercita em liberdade sua própria visão de esteta. A cultura em que os objetivos do esteta têm um papel central — e não excêntrico, como no Ocidente — estava fadada a suscitar uma forte reação. (O Japão é mencionado no ensaio sobre Gide, escrito em 1942.)

Entre os modelos disponíveis da maneira estética de olhar para o mundo, talvez os mais eloquentes sejam o francês e o japonês. Na França, isso tem sido, em larga medida, uma tradição literária, embora com anexos em duas artes populares, gastronomia e moda. Barthes de fato tratou o tema da comida como ideologia, como classificação, como gosto — não raro, fala em

saborear; e parece inevitável que julgue afim o tema da moda. Escritores, de Baudelaire a Cocteau, levaram a moda a sério, e uma das figuras fundadoras do modernismo literário, Mallarmé, editou uma revista de moda. A cultura francesa, onde ideais estéticos têm sido mais explícitos e influentes do que em qualquer outra cultura européia, admite um vínculo entre idéias de arte de vanguarda e de moda. (Os franceses jamais compartilharam a convicção dos anglo-americanos que consideram o que está na moda como o contrário do sério.) No Japão, critérios de esteta parecem impregnar toda a cultura e antecedem em muito as ironias modernas; foram formulados ainda no fim do século x, no *Livro do travesseiro*, de Sei Xonagon, o breviário das atitudes do dândi consumado, escrito numa forma que nos parece espantosamente moderna e descontínua — anotações, anedotas e listas. O interesse de Barthes pelo Japão exprime a atração por uma variedade menos defensiva, mais inocente e muito mais elaborada, da sensibilidade do esteta: mais vazia e mais bela que a francesa, mais direta (nenhuma beleza na feiúra, como em Baudelaire); pré-apocalíptica, refinada, serena.

Na cultura ocidental, onde ela permanece marginal, a atitude do dândi tem um caráter de exagero. Numa forma, a mais antiga, o esteta é um obstinado exclusivista do gosto, mantendo atitudes que permitem gostar do mais reduzido número de coisas, sentir-se bem com elas e dar-lhes sua aprovação; reduzir as coisas à sua menor expressão. (Quando o gosto distribui seus sinais de mais e de menos, favorece adjetivos redutores como — para elogiar — “feliz”, “divertido”, “encantador”, “agradável”, “adequado”.) A elegância equivale à mais ampla quantidade de recusas. Como linguagem, tal atitude encontra sua expressão mais perfeita no chiste de lástima, no gracejo de desdém. Na outra forma, o esteta defende critérios que permitem apreciar o maior número possível de coisas; anexando novas fontes de prazer, anticonvencionais e até ilícitas. O expediente literário que melhor projeta essa atitude é a lista (*Roland Barthes* tem muitas) — a extravagante polifonia do esteta que justapõe coisas e experiências de naturezas totalmente distintas, e não raro incongruentes, transformando todas elas, mediante essa técnica, em artefatos, objetos estéticos. Aqui, a elegância equivale aos consentimentos mais jocosos. A postura estética alterna entre *nunca* se satisfazer e *sempre* encontrar um meio de se satisfazer, apreciando quase tudo.*

Embora ambas as orientações do gosto dândi pressuponham isenção, a variedade exclusivista é mais indiferente. A variedade inclusivista pode ser entusiasmada, até efusiva; os adjetivos usados para elogiar tendem mais ao exagero que à contenção. Barthes, muito dado ao elevado gosto exclusivista do dândi, pendia mais à sua forma moderna, democratizante: o nivelamento estético — daí sua propensão a encontrar encanto, diversão, felicidade e prazer em tantas coisas. Sua visão de Fourier, por exemplo, é em última análise uma avaliação de esteta. Sobre os “pequenos detalhes” que, diz ele, configuram “todo Fourier”, Barthes escreve: “Sou arrebatado, deslumbrado, convencido por uma espécie de encanto de expressões [...] Fourier está apinhado dessas achados felizes [...] Não consigo resistir a tais prazeres; parecem-me ‘verdadeiros’”. Da mesma forma: o que um outro *flâneur*, menos empenhado em encontrar prazer em toda parte, poderia vivenciar como a superlotação opressiva das ruas de Tóquio significa para Barthes “a transformação da qualidade em quantidade”, uma nova relação que é “a fonte de um júbilo infinito”.

Muitos juízos e interesses de Barthes são, implicitamente, afirmações dos critérios do esteta. Seus primeiros ensaios em defesa da ficção de Robbe-Grillet, que deram a Barthes a enganosa reputação de um advogado do modernismo literário, eram na verdade polêmicas estéticas. O “objetivo”, o “literal” — essas idéias de literatura austeras e minimalistas são, na verdade, uma engenhosa reciclagem, feita por Barthes, de uma das principais teses do esteta: a superfície é tão

reveladora quanto o fundo. O que Barthes discerniu em Robbe-Grillet na década de 1950 foi uma versão nova e de ponta do escritor dândi; o que saudou em Robbe-Grillet foi o desejo de “instituir o romance na superfície”, frustrando assim nosso desejo de “recuar para a psicologia”. A idéia de que as profundezas são ofuscantes, demagógicas, de que nenhuma essência humana palpita no fundo das coisas e de que a liberdade consiste em permanecer na superfície, o vasto espelho sobre o qual o desejo circula — este é o argumento central da postura do esteta moderno, nas diversas formas exemplares que ele tem assumido no decorrer dos últimos cem anos. (Baudelaire, Wilde, Duchamp, Cage.)

Constantemente, Barthes formula argumentos contra a profundidade, contra a idéia de que o mais real está latente, submerso. O Bunraku é visto como uma negação da antinomia entre matéria e espírito, interior e exterior. “*O mito não oculta nada*”, declara Barthes em “Mito hoje” (1956). A postura do esteta não apenas encara a noção de profundidade, de ocultação, como uma mistificação, uma mentira, mas também se opõe à própria idéia de antítese. É claro, falar em profundidade e superfície é também representar de forma enganosa a visão estética do mundo — reiterar uma dualidade, como a de forma e conteúdo, que ela precisamente contesta. A maior defesa dessa postura foi feita por Nietzsche, cuja obra constitui uma crítica às antíteses fixas (bom versus mau, certo versus errado, verdadeiro versus falso).

Porém, enquanto escarnecia das “profundidades”, Nietzsche exaltava as “alturas”. Na tradição pós-nietzschiana, não existem profundidades nem alturas; há apenas vários tipos de superfície, de espetáculo. Nietzsche disse que toda natureza profunda precisa de uma máscara e elogiou — de maneira profunda — os ardis intelectuais; mas fez a mais sombria das predições quando disse que o século vindouro, o nosso, seria a era do ator. Um ideal de seriedade, de sinceridade, subjaz a toda a obra de Nietzsche, o que torna tão problemática a imbricação das suas idéias com as de um verdadeiro esteta (como Wilde, como Barthes). Nietzsche foi um pensador histriônico mas não um amante do histriônico. Sua ambivalência com relação ao espetáculo (afinal, sua crítica à música de Wagner consistia, em última análise, em ser ela uma sedução), sua insistência na autenticidade do espetáculo significam que estão em atividade outros critérios que não os histriônicos. Na postura do esteta, as noções de realidade e de espetáculo precisamente reforçam e inspiram uma à outra, e a sedução é sempre algo positivo. A esse respeito, as idéias de Barthes têm uma coerência exemplar. Noções de teatro influenciam, direta ou indiretamente, toda a sua obra. (Ao divulgar o segredo, mais tarde, ele declara em *Roland Barthes* que não houve nenhum texto seu que “não tratasse de um certo teatro e que o espetáculo é a categoria universal que fornece as formas por meio das quais o mundo é visto”.) Barthes explica a descrição vazia, “antológica”, de Robbe-Grillet como uma técnica de distanciamento teatral (apresentando um objeto “como se fosse em si mesmo um espetáculo”). A moda é, está claro, um outro registro do teatral. Assim é também o interesse de Barthes por fotografia, que ele trata como o reino da pura especulação assombrada. Na visão da fotografia apresentada em *A câmara clara*, quase não há fotógrafos — o tema são fotos (tratadas quase como objetos encontrados) e pessoas fascinadas por fotos: como objetos de devaneio erótico, como *memento mori*.

O que escreveu sobre Brecht, que ele descobriu em 1954 (quando o Berliner Ensemble visitou Paris com a sua montagem de *Mãe coragem*) e que ajudou a tornar conhecido na França, diz menos sobre o teatral do que sua abordagem de muitos temas como *formas* do teatral. Em seu freqüente uso de Brecht em seminários da década de 1970, Barthes citava os escritos em prosa, que tomava como um modelo de acuidade crítica; não era o Brecht criador de espetáculos didáticos mas o intelectual didático que, em última instância, importava para Barthes. Em contraste, o que Barthes valorizava no Bunraku era o elemento teatral em si. Na obra inicial de

Barthes, o teatral é o domínio da liberdade, o lugar onde as identidades são apenas papéis e se pode *mudar* de papéis, uma região onde o sentido em si pode ser rejeitado. (Barthes fala da privilegiada “isenção de significado” do Bunraku.) O discurso de Barthes sobre o teatral, a exemplo do seu zelo evangélico em favor do prazer, é um modo de proselitismo em defesa da atenuação, do aligeiramento, da neutralização do Logos, do sentido propriamente dito.

Afirmar a noção do espetáculo é o triunfo da postura do esteta: a promulgação do lúdico, a recusa do trágico. Todos os gestos intelectuais de Barthes têm o efeito de esvaziar a obra do seu “conteúdo”, privar o trágico do seu caráter definitivo. Nesse sentido, sua obra é autenticamente subversiva, libertadora — divertida. É um discurso fora da lei na grande tradição do esteta, que não raro assume a liberdade de rejeitar a “substância” do discurso a fim de apreciar melhor sua “forma”: discurso fora da lei convertido em respeitável, por assim dizer, com a ajuda de diversas teorias conhecidas como variedades do formalismo. Em numerosos retratos da sua evolução intelectual, Barthes se define como um perpétuo discípulo — mas o que ele de fato quer ressaltar é que, em última análise, permanece intacto. Contou como trabalhou sob a égide de uma série de teorias e de mestres. A rigor, a obra de Barthes tem em seu todo grande coerência, e ambivalência. A despeito de seu vínculo com doutrinas tutelares, a submissão de Barthes a uma doutrina foi superficial. No fim, foi necessário descartar todo artifício intelectual. Seus últimos livros são uma espécie de desvencilhamento de suas idéias. *Roland Barthes*, diz ele, é o livro da sua resistência às próprias idéias, a demolição de seu próprio poder. E, na aula inaugural que assinalou sua ascensão a um cargo da mais elevada proeminência — a cátedra de Semiologia Literária no Collège de France em 1977 —, Barthes escolheu, de modo bastante característico, defender uma autoridade intelectual branda. Louva o magistério como um espaço permissivo, e não coercitivo, onde a pessoa pode relaxar, desarmar-se, flutuar.

A linguagem em si, que Barthes chamava de uma “utopia” na formulação eufórica ao fim de *Grau zero da escrita*, agora é atacada como mais uma forma de “poder”, e seu próprio esforço para transmitir sua suscetibilidade às maneiras como a linguagem é “poder” dá ensejo a esta hipérbole, que instantaneamente se tornou famosa, na sua aula no Collège de France: o poder da linguagem é “pura e simplesmente fascista”. Admitir que a sociedade é regida por ideologias monolíticas e por mistificações repressivas é imprescindível à defesa do egoísmo promovida por Barthes, defesa pós-revolucionária mas mesmo assim antinômica: sua idéia de que a afirmação do irremissivelmente pessoal é um ato subversivo. Isso é um prolongamento clássico da atitude do esteta, em que ela se torna uma política: uma política da individualidade radical. O prazer é amplamente identificado com o prazer não autorizado e o direito à afirmação individual, com a santidade do eu associal. Nos últimos escritos, o tema do protesto contra o poder assume a forma de uma definição crescentemente privada da experiência (como envolvimento fetichizado), e de uma definição lúdica do pensamento. “O grande problema”, diz Barthes numa entrevista tardia, “consiste em vencer o significado, vencer a lei, vencer o pai, vencer o reprimido — não digo demoli-los, mas vencê-los.” O ideal de indiferença do esteta, o egoísmo da indiferença, admite confissões de envolvimento fervoroso, obsessivo: o egoísmo do ardor, do fascínio. (Wilde fala da sua “curiosa mistura de ardor e de indiferença [...] eu poria minha vida em risco por uma sensação e sou um cético até o fim”.) Barthes tem de continuar preconizando a indiferença do esteta, e solapando-a — com paixões.

Como todos os grandes estetas, Barthes era um especialista em desfrutar os opostos. Desse modo, identifica escrever tanto com uma relação generosa com o mundo (escrever como “produção perpétua”) como com uma relação desafiadora (escrever como “uma perpétua revolução de linguagem”, fora das fronteiras do poder). Quer uma política e uma antipolítica,

uma relação crítica com o mundo e uma relação livre de considerações morais. O radicalismo do esteta é o radicalismo de uma consciência privilegiada, e mesmo saciada — mas, mesmo assim, um radicalismo genuíno. Todas as visões morais genuínas se fundam em uma noção de recusa, e a visão do esteta, que pode ser conformista, de fato proporciona certa base, potencialmente poderosa, e não apenas elegante, para uma grande recusa.

O radicalismo do esteta: ser múltiplo, fazer múltiplas identificações; assumir plenamente o privilégio do pessoal. A obra de Barthes — ele confessa que escreve por obsessões — consiste em continuidades e em desvios; a acumulação de pontos de vista; por fim, desvencilhar-se de todos eles: uma mistura de progressão e capricho. Para Barthes, a liberdade é uma condição que consiste em permanecer plural, fluido, vibrar com uma doutrina; cujo preço é ser inconclusivo, apreensivo, receoso de ser tomado por um impostor. A liberdade do escritor descrita por Barthes é, em parte, fuga. O escritor é o substituto do próprio ego — daquele eu em perpétua fuga diante daquilo que a escrita fixa, assim como a mente está em perpétua fuga da doutrina. “Quem *fala* não é quem *escreve*, e quem *escreve* não é quem *é*.” Barthes quer ir adiante — este é um dos imperativos da sensibilidade do esteta.

Ao longo da sua obra, Barthes projeta a si mesmo em seu tema. Ele é Fourier: sem o fardo do sentido do mal, alheio à política, “essa purgação necessária”; ele “o vomita”. Ele é o marionete do teatro Bunraku: impessoal, sutil. Ele é Gide: o escritor como egoísta — uma espécie triunfal de “ser simultâneo” ou desejo plural. Ele é o tema de todos os temas que elogia. (O fato de ter, caracteristicamente, de elogiar pode prender-se ao seu projeto de definir-se, criar critérios para si mesmo.) Nesse sentido, muito do que Barthes escreveu parece agora autobiográfico.

No fim, tornou-se autobiográfico no sentido literal. Uma corajosa meditação sobre o pessoal, sobre o eu, está no centro de seus últimos escritos e seminários. Boa parte da obra de Barthes, sobretudo os últimos três livros com seus pungentes temas de perda, constitui uma defesa sincera da sua sensualidade (bem como da sua sexualidade) — seu gosto, seu modo de provar o mundo. Os livros são também habilmente anticonfessionais. *A câmara clara* é um metalivro: uma meditação sobre o livro autobiográfico ainda mais pessoal que ele planejava escrever sobre fotos da sua mãe, que morrera em 1978, e depois desistiu. Barthes parte do modelo modernista de escrita que é superior a toda idéia de intenção ou de mera expressividade; uma máscara. “A obra”, insiste Valéry, “não deveria fornecer à pessoa a quem afeta nada passível de ser reduzido a uma idéia da pessoa do autor ou do seu pensamento.” ** Mas esse compromisso com a impessoalidade não impede a confissão do eu; é apenas outra variação do projeto de auto-exame: o mais nobre projeto da literatura francesa. Valéry propõe um ideal de auto-absorção — impessoal, desinteressado. Rousseau propõe outro ideal — fervoroso, que admite sua vulnerabilidade. Muitos temas da obra de Barthes repousam no discurso clássico da cultura literária francesa: seu gosto pela abstração elegante, em especial pela análise formal dos sentimentos; seu desdém pela mera psicologia; e o seu coquetismo no tocante ao impessoal (Flaubert declara “*Madame Bovary, c’est moi*”, mas também insiste, em cartas, na “impessoalidade” do seu romance, em sua falta de vínculo com ele mesmo).

Barthes é o mais recente participante de peso do grande projeto literário nacional inaugurado por Montaigne: o eu como vocação, a vida como leitura do eu. Tal empresa constrói o eu como o lugar de todas as possibilidades, ávido, sem medo da contradição (nada precisa ser perdido, tudo pode ser ganho), e o exercício da consciência como um elevadíssimo propósito de vida, pois só se tornando plenamente consciente é possível ser livre. A típica utopia francesa é essa visão da vida da mente como uma vida de desejo, de plena inteligência e pleno prazer — muito diferente,

digamos, das tradições de elevada seriedade moral da literatura alemã e russa.

Inevitavelmente, a obra de Barthes tinha de terminar na autobiografia. “É preciso escolher entre ser um terrorista e ser um egoísta”, comentou certa vez num seminário. As opções parecem muito francesas. O terrorismo intelectual é uma forma central e respeitável da prática intelectual na França — tolerada, bem-vista, recompensada: a tradição “jacobina” de declarações cruéis e de desavergonhadas meias-voltas ideológicas; a autorização para formular incessantes juízos, opiniões, anátemas, loas; o gosto por posições radicais, depois invertidas com naturalidade, e pela provocação premeditada. Ao lado disso, como é recitado o egoísmo!

A voz de Barthes tornou-se cada vez mais íntima, seus temas, cada vez mais interiores. Uma afirmação da sua própria idiossincrasia (que ele não “decifra”) é o tema principal de *Roland Barthes*. Escreve sobre o corpo, o gosto, o amor; a solidão; a desolação erótica; por fim, a morte, ou antes, o desejo e a morte: os temas geminados do livro sobre fotografia. A exemplo dos diálogos platônicos, o pensador (escritor, leitor, professor) e o amante — as duas principais figuras do eu barthesiano — estão unidos. Barthes, é claro, entende a sua erótica da literatura de modo mais literal, o mais literal possível. (O texto *entra, enche*, ele *dá* euforia.) Mas no fim parece mesmo devidamente platônico. O monólogo de *Fragmentos de um discurso amoroso*, que obviamente parte de uma história de frustração no amor, termina numa visão espiritual à maneira platônica clássica, em que os amores mais rasteiros se transmutam em amores elevados e mais abrangentes. Barthes confessa que “quer desmascarar, não mais interpretar, mas sim converter a consciência propriamente dita em uma droga e assim alcançar uma visão da realidade irreduzível, do grande drama da claridade, do amor profético”.

Quando se despojou de teorias, conferiu menos peso à norma modernista do complicado. Barthes não quer, diz ele, pôr nenhum obstáculo entre si e o leitor. O último livro é em parte memória (da sua mãe), em parte uma meditação sobre eros, em parte uma invocação da morte — um livro de piedade, de resignação, de desejo; renuncia-se a um certo brilho intelectual e a concepção, propriamente dita, é das mais simples. O tema da fotografia deu ensejo à grande desoneração, talvez ao alívio, das injunções do gosto formalista. Ao optar por escrever sobre fotografia, Barthes aproveita a oportunidade para adotar o tipo mais afável de realismo: as fotos fascinam por causa daquilo de que tratam. E podem despertar o desejo de um despojamento adicional do eu. (“Ao olhar certas fotos”, escreve ele em *A câmara clara*, “senti vontade de ser primitivo, sem cultura.”) A mansidão e o encanto socráticos se tornam mais queixosos, mais desesperados: escrever é um abraço, é ser abraçado; toda idéia é uma idéia que estende a mão. Há uma sensação de desagregação das suas idéias e dele mesmo — representada por sua crescente fascinação com o que chama de “detalhe”. No prefácio de *Sade, Fourier, Loiola*, Barthes escreve: “Se eu fosse um escritor, e morto, como ficaria satisfeito se a minha vida, graças ao esforço de um biógrafo cordial e isento, fosse reduzida a poucos detalhes, a poucas preferências, inflexões, digamos: a ‘biografemas’ cuja distinção e mobilidade pudessem viajar além das fronteiras de todo destino e vir a tocar, como átomos de Epicuro, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão”. A necessidade de tocar, mesmo na perspectiva da sua própria moralidade.

A obra da fase final de Barthes está cheia de sinais de que ele chegara ao fim de algo — o projeto do crítico como artista — e buscava tornar-se outro tipo de escritor. (Declarou seu intento de escrever um romance.) Houve arrebatadas confissões de vulnerabilidade, de estar desesperançado. Barthes acalentou cada vez mais uma noção de escrever que se assemelha à idéia mística da *kenosis*, o esvaziamento. Reconheceu que não só sistemas — suas idéias se achavam em estado liquefeito — mas também o “eu” tinham de ser demolidos. (O verdadeiro

conhecimento, diz Barthes, depende do “desmascaramento do ‘eu’”). A estética da ausência — o signo vazio, o tema vazio, a desobrigação do sentido eram todos sugestões do grande projeto de despersonalização que é o mais elevado gesto estético do bom gosto. No fim da obra de Barthes, esse ideal adquiriu uma inflexão diferente. Um ideal espiritual de despersonalização — que é talvez o típico término de toda postura séria de esteta. (Pensemos em Wilde, em Valéry.) Esse é o ponto em que a visão do esteta se autodestrói: o que se segue ou é o silêncio ou a transformação.

Barthes abrigava esforços espirituais que não podiam ser amparados pela sua postura de esteta. Era inevitável que ele fosse além disso, como ocorreu em suas obras e aulas derradeiras. No fim, não tinha mais nenhum interesse na estética da ausência e falava da literatura como o abraço do sujeito com o objeto. Ocorreu a emersão de uma visão de “sabedoria” do tipo “platônico” — temperada, sem dúvida, por uma sabedoria de tipo mundano: cética dos dogmatismos, ciente do prazer, melancolicamente ligada aos ideais utópicos. O temperamento, o estilo e a sensibilidade de Barthes haviam concluído o seu percurso. Desse ponto de vista privilegiado, sua obra parece hoje desdobrar, com mais graça e agudeza e com muito mais força intelectual do que a obra de qualquer de seus contemporâneos, as consideráveis verdades concedidas à sensibilidade do esteta, a um engajamento na aventura intelectual, ao talento para a contradição e a inversão — esses modos “tardios” de experimentar, avaliar, ler o mundo; e de nele sobreviver, extraindo energia, encontrando consolo (mas, no fim, não), obtendo prazer, expressando amor.

[1982]

* A variedade de sensibilidade estética que certa vez tentei abranger sob o nome de “camp” pode ser vista como uma técnica de gosto para tornar as apreciações do esteta menos exclusivistas (um modo de gostar mais do que a pessoa de fato deseja gostar) e como parte da democratização das atitudes do dândi. O gosto camp, porém, ainda pressupõe os critérios mais antigos e elevados de discriminação — em contraste com o gosto personificado, digamos, por Andy Warhol, o concedente de franquias e marqueteiro de massa do dandismo nivelador.

** O ditame modernista segundo o qual a escrita é, idealmente, uma forma de impessoalidade ou de ausência subjaz ao gesto de Barthes de eliminar o “autor” quando examina um livro. (O método do seu S/Z: uma leitura exemplar de uma novela de Balzac como um texto praticamente sem autor.) Uma das coisas que Barthes faz como crítico é formular a autorização para um tipo de modernismo de escritor (Flaubert, Valéry, Eliot) como um programa geral para leitores. Outra é contestar essa autorização na prática — pois a maior parte dos escritos de Barthes é precisamente dedicada à singularidade pessoal.

A voz de Walser

Robert Walser é um dos importantes escritores de língua alemã do século xx — um grande escritor, por seus quatro romances que sobreviveram (meu predileto é o terceiro, escrito em 1908, *Jakob von Gunten*) e por sua prosa curta, em que a musicalidade e a livre deriva da sua escrita são menos tolhidas pela trama. Quem quiser levar Walser para um público que ainda precisa descobri-lo tem à mão todo um arsenal de esplêndidas comparações. Um Paul Klee em prosa — igualmente refinado, furtivo, assombrado. Um cruzamento entre Stevie Smith e Beckett: um Beckett bem-humorado e meigo. E, como o presente da literatura inevitavelmente refaz o seu passado, não podemos deixar de ver Walser como o elo perdido entre Kleist e Kafka, que o admirava muito. (Na época, era mais provável que Kafka fosse visto pelo prisma de Walser. Robert Musil, outro admirador entre os contemporâneos de Walser, após a primeira leitura de Kafka, classificou-o como “um caso peculiar do tipo Walser”.) Ao ler a prosa curta e a uma só voz de Walser, experimentei um roubo de prazer semelhante ao que tive ao ler os diálogos de Leopardi e seus opúsculos, essa forma de prosa breve que alcançou o triunfo nas mãos do grande escritor. E a variedade de clima mental nos contos e esquetes de Walser, sua elegância e seu comprimento imprevisível me recordam as formas livres, em primeira pessoa, que abundam na literatura clássica japonesa: livro de cabeceira, diário poético, “ensaios do ócio”. Mas todo verdadeiro admirador de Walser desejará pôr de lado a rede de comparações que se pode lançar sobre a sua obra.

Na prosa longa como na breve, Walser é um miniaturista, que promulga as demandas do anti-herói, do limitado, do humilde, do pequeno — como que em reação à sua aguda sensibilidade para o interminável. A vida de Walser ilustra a inquietude de um tipo de temperamento depressivo; ele tinha o fascínio do depressivo pela estase e também pelo modo como o tempo se expande e é consumido, e passou boa parte da vida transformando o tempo em espaço: suas caminhadas. Sua obra brinca com a horrorizada visão do interminável que marca o depressivo: é só voz — meditando, conversando, divagando, falando sem parar. O importante é redimido como uma espécie do desimportante, a sabedoria, como um tipo de loquacidade arisca, audaz.

O cerne moral da arte de Walser é a recusa do poder, da dominação. Sou comum — isto é, ninguém —, declara a persona característica de Walser. Em “Dias de flor” (1911), Walser evoca a raça das “estranhas pessoas que não têm caráter”, que não querem fazer nada. O “eu” recorrente na prosa de Walser é o contrário do “eu” do egotista: é o de alguém que “se afoga na obediência”. É conhecida a repugnância que Walser sentia pelo sucesso — o prodigioso espetáculo de fracasso que foi a sua vida. Em “Kienast” (1917), Walser descreve “um homem que não queria fazer nada com coisa nenhuma”. Esse não-fazedor era, está claro, um escritor orgulhoso, esplendidamente produtivo que segregava trabalho, boa parte dele escrito em sua espantosa microcaligrafia, sem interrupção. O que diz Walser sobre a inação, a renúncia ao esforço, a ausência de esforço, constitui um programa, anti-romântico, da atividade do artista. Em “Uma pequena divagação” (1914), observa: “Não precisamos ver nada fora do comum. Já vemos muita coisa”.

Walser muitas vezes escreve, do ponto de vista de uma vítima, sobre a imaginação visionária romântica. “Kleist em Thun” (1913), a um só tempo auto-retrato e viagem fidedigna pela paisagem mental do gênio romântico destinado ao suicídio, retrata o precipício à beira do qual

Walser vivia. O último parágrafo, com suas modulações dilacerantes, sela uma exposição de ruína mental que constitui uma das peças mais extraordinárias que conheço na literatura. Mas a maioria de seus contos e esboços traz a consciência de volta da margem onde se encontrava. Ele está apenas desfrutando “um pouco de diversão mansa e afável”, nos assegura Walser em “Nervoso” (1916), falando na primeira pessoa. “Zangas, zangas, a pessoa deve ter, e deve ter a coragem de viver com elas. Essa é a maneira mais interessante de viver. Ninguém deveria ter medo dessa pitada de esquisitice.” O conto mais longo, “A caminhada” (1917), identifica o caminhar com a mobilidade lírica e com o desprendimento do temperamento, com os “arroubos de liberdade”; a escuridão só chega no fim. A arte de Walser adota a depressão e o terror a fim (sobretudo) de aceitá-los — ironizá-los, suavizá-los. Trata-se de solilóquios alegres, e também soturnos, sobre a relação com a gravidade, em ambos os sentidos, físico e caracterológico: escrita antigravidade, em louvor ao movimento e à mudança de pele, à ausência de peso; retratos da consciência a caminhar pelo mundo, desfrutando o seu “bocado de vida”, radiante de desespero.

Nas ficções de Walser, a pessoa está (como ocorre em boa parte da arte moderna) sempre no interior de uma cabeça, mas esse universo — e esse desespero — nada tem de solipsista. Está carregado de compaixão: a consciência de que a vida é constituída por criaturas, a consciência do companheirismo da tristeza. “Em que tipo de pessoa estou pensando?”, indaga a voz de Walser em “Uma espécie de discurso” (1925). “Em mim, em você, em todos os nossos pequenos domínios teatrais, nas liberdades que são nenhuma, nas não-liberdades que não são levadas a sério, nesses destruidores que nunca deixam passar uma oportunidade de fazer uma piada, nas pessoas que estão desconsoladas?” Esse ponto de interrogação no fim da resposta é uma cortesia típica de Walser. As virtudes de Walser são aquelas da arte mais madura, mais civilizada. É um escritor verdadeiramente magnífico e pungente.

[1982]

Danilo Kiš

A morte de Danilo Kiš em 15 de outubro de 1989, aos 54 anos, interrompe bruscamente uma das mais importantes viagens feitas na literatura por um escritor, na segunda metade do século xx. Nascido na orla do caldeirão iugoslavo (em Subotica, perto da fronteira com a Hungria) poucos anos antes da Segunda Guerra Mundial, de pai judeu húngaro (Kiš é um nome húngaro) que morreu em Auschwitz e de mãe sérvia cristã ortodoxa natural da região rural de Montenegro, criado sobretudo na Hungria e em Montenegro, formado em literatura na universidade de Belgrado, onde fez sua estréia de escritor, mais tarde um expatriado em regime de meio-expediente, que lecionava de vez em quando na França, e por fim um expatriado em regime de tempo integral, em Paris, onde morou nos seus últimos dez anos de vida, Kiš teve um percurso de vida que compreendeu, de ponta a ponta, aquilo que se pode considerar como o que o século tinha de pior para oferecer na sua parte da Europa: conquista nazista e genocídio de judeus, seguidos da tomada do poder pelos soviéticos.

O ano de 1989, em que Kiš morreu de câncer, foi, é claro, o *annus mirabilis* em que o regime totalitário de estilo soviético chegou ao fim na Europa central. Em meados de outubro, o colapso do que parecera imutável estava em franco andamento; três semanas depois, o Muro de Berlim foi derrubado. É consolador pensar que ele morreu conhecendo apenas as boas notícias. Felizmente — é a única coisa que traz algum consolo na sua morte prematura — não viveu para ver o colapso do Estado multiconfessional, multiétnico, do qual foi um cidadão (sua origem “mista” contribuiu muito para fazer de Kiš um iugoslavo), e a volta dos campos de concentração e do genocídio ao solo europeu, no seu próprio país. Inimigo fervoroso das veleidades nacionalistas, ele teria detestado o fascismo étnico sérvio, mais ainda do que detestara a cultura oficial neobolchevique da Segunda Iugoslávia, que o antecedeu. É difícil imaginar que, se ainda estivesse vivo, ele conseguisse suportar a destruição da Bósnia.

A quantidade de história, de horror, que um escritor é obrigado a padecer não faz dele um grande escritor. Mas geografia é destino. Para Kiš, não havia como afastar-se de um sentido exacerbado do lugar do escritor e da responsabilidade do escritor que, literalmente, vinha com o território. Kiš era de um país pequeno onde os escritores são importantes, para o bem ou para o mal, e onde os mais dotados se tornam legisladores morais e, às vezes, até políticos. Talvez com mais frequência para o mal: foram eminentes escritores de Belgrado que forneceram o respaldo ideológico para o projeto genocida dos sérvios, conhecido por limpeza étnica. A cumplicidade da maioria dos escritores e artistas sérvios não exilados com o atual triunfo do Grande Imperialismo Sérvio sugere que as vozes antinacionalistas, das quais a de Kiš era a mais destemida e a mais eloqüente, sempre foram minoria. Embora por temperamento, bem como por sua cultura literária refinadamente cosmopolita, ele tivesse preferido um percurso menos belicoso, em que a literatura se mantivesse separada da política, Kiš sempre esteve sob ataque e portanto, de modo forçoso, no ataque. A primeira luta foi contra o provincianismo. Tratava-se do provincianismo não tanto de uma literatura pequena (pois a ex-Iugoslávia produziu pelo menos dois prosadores que estão entre os melhores do mundo, Ivo Andrić e Miroslav Krleža) mas sim de uma literatura amparada e recompensada pelo Estado. A luta poderia ter sido travada apenas por ser ele o escritor absolutamente independente e artisticamente ambicioso que foi, quase desde o princípio. Mas os piores ataques ainda estavam por vir.

Um desses escritores que são, antes de tudo, leitores, que preferem vadiar, lambiscar e ter êxtases na Grande Biblioteca e render-se à sua vocação apenas quando a premência para escrever se torna intolerável, Kiš não foi o que se chama de prolífico. Em vida, publicou nove livros, sete deles nos catorze anos entre 1962, quando tinha 27 anos, e 1976, quando tinha 41. O primeiro livro, formado por dois romances curtos, *O sótão* e *Salmo 44* (publicados em 1962; ainda não traduzidos para o inglês). O segundo livro *Jardim, cinzas* (1965), foi um romance. O terceiro, *Primeiros sofrimentos* (1968), foi um livro de contos. O quarto, *Ampulheta* (1972), foi um romance. O quinto e o sexto foram duas coletâneas de ensaios, *Po-etika* (1972) e *Po-etika II* (1974). O sétimo, *Um túmulo para Boris Davidovitch* (1976), foi uma coletânea de contos unidos tematicamente, que seus editores preferiram denominar de romance. Escreveu-o enquanto era professor de servo-croata na universidade de Bordeaux, da mesma forma que escreveu *Jardim, cinzas* enquanto lecionava em Estrasburgo.

Nessa época, Kiš passava cada vez mais tempo no exterior, embora não se considerasse exilado, assim como não diria ser um “escritor dissidente”: estava muito claro para ele que uma escrita digna do nome de literatura tinha de ser não oficial. Com o seu sétimo livro, uma série de histórias ficcionais exemplares do terror stalinista, a obra de Kiš, por fim, atraiu a atenção internacional que merecia. *Um túmulo para Boris Davidovitch* também atraiu uma campanha de sete meses de atenção negativa em sua terra, Belgrado. A campanha, que tinha um ranço de anti-semitismo, centrava-se numa acusação — de que o livro era uma teia de plágios de uma bibliografia obscura — à qual Kiš não tinha alternativa senão responder. O resultado foi o seu oitavo livro, *Lição de anatomia* (1978). Em defesa de *Um túmulo para Boris Davidovitch* contra tais invectivas indecorosas, Kiš montou uma exposição em escala natural da sua genealogia literária (ou seja, de seus gostos literários), uma poética pós-modernista, ou protomodernista, do romance e um retrato do que poderia ser a honra de um escritor. Durante os dez anos seguintes, só publicou mais um livro, *A enciclopédia dos mortos* (1984), uma coletânea de contos avulsos.

A aclamação da Europa ocidental, e depois da América do Norte, a *Um túmulo para Boris Davidovitch* — confinando-o, de maneira típica, ao âmbito da literatura de dissidência da “outra Europa” — deu ensejo a traduções dos livros anteriores para os idiomas dominantes, e Kiš passou a ser convidado para congressos literários de destaque, para receber prêmios e parecer um candidato plausível ao Nobel. Tornar-se um famoso escritor internacional significou tornar-se um escritor muito entrevistado. Convidado a pronunciar-se sobre questões literárias e, invariavelmente, a comentar as infâmias perpetradas em seu país, ele o fazia com uma combatividade sempre incisiva e séria — dava entrevistas esplendidamente consistentes. Era também convidado a colaborar com textos curtos para jornais e revistas — e tratava toda solicitação literária no mínimo como uma chance de mostrar intensidade. Ao lembrar que Kiš publicou apenas um livro de ficção na última década de vida, alguém pode lamentar que ele tenha dado tantas entrevistas, tenha escrito tantos artigos e prefácios. Um poeta em prosa, bem como um príncipe da indignação, sem dúvida Kiš não obtinha seu melhor rendimento nessas formas discursivas. Nenhum grande escritor é assim. E, ao contrário de Italo Calvino e de Thomas Bernhard, que também estiveram perdidos para a literatura no final da década de 1980, Kiš provavelmente ainda não havia produzido o melhor do que era capaz em ficção. Mas os romances e contos que escreveu ainda lhe asseguram um lugar ao lado daqueles dois contemporâneos um pouco mais velhos e muito mais prolíficos — o que vale dizer que Kiš é um dos poucos escritores incontestavelmente importantes da segunda metade do século xx.

Kiš teve uma complicada genealogia literária, a qual sem dúvida simplificava quando se declarava, como fazia muitas vezes, um filho de Borges e de Bruno Schulz. Mas casar o

argentino cosmopolita com o emparedado judeu polonês de cidade pequena faz soar a nota certa. De maneira muito óbvia, reivindicava assim parentes estrangeiros em detrimento da descendência da sua família literária servo-croata nativa. De modo específico, ao emparelhar o serena e especulativamente erudito Borges ao introspectivo e hiperdescritivo Schulz, ele apontava para o fio duplo crucial em sua própria obra. Misturas estranhas agradavam muito ao gosto de Kiš. Seus métodos literários “mistos” — mais plenamente realizados em *Ampulheta* (ficção histórica) e em *Um tumulto para Boris Davidovitch* (história ficcional) — lhe forneciam exatamente as liberdades apropriadas para preconizar a causa da verdade e da arte. De uma vez por todas: em literatura, cada um pode escolher seus pais. Mas ninguém obriga um escritor a revelar sua ascendência. Kiš, no entanto, teve de declarar a sua. Como todo escritor que é um grande leitor, ele era um inveterado entusiasta da obra de outros. Seu talento para a admiração também fez dele um escritor extremamente gregário, o que melhor expressou em suas numerosas traduções da obra de escritores contemporâneos, do russo, do francês, do húngaro e do inglês para o servo-croata. No desterro, ainda estava na verdade em sua terra, tanto na sua mente como em sua obra — apesar do seu vivo estranhamento com relação ao mundo literário do seu país natal. Ele jamais os abandonou, embora eles o tenham traído.

Quando Kiš morreu em Paris, em 1989, a imprensa de Belgrado entrou em luto nacional. O astro renegado da literatura iugoslava se extinguiu. Morto e em segurança, podia ser enaltecido pelas mediocridades que sempre o invejaram, maquinaram a sua excomunhão literária e que, dali em diante — enquanto a Iugoslávia se despedaçava —, tratariam de tornar-se os escritores oficiais da nova ordem pós-comunista, nacional chauvinista. Kiš, é claro, é admirado por todos que têm verdadeiro apreço pela literatura, em Belgrado e em toda parte. O local da ex-Iugoslávia onde Kiš foi e talvez continue a ser mais ardorosamente admirado é Sarajevo. As pessoas do meio literário de lá não chegaram propriamente a me cobrir de perguntas sobre literatura americana, quando estive pela primeira vez em Sarajevo em abril de 1993, mas ficaram muito impressionadas por eu haver tido o privilégio de ter sido amiga de Danilo Kiš. Na Sarajevo sitiada, as pessoas pensam muito em Kiš. Sua fervorosa diatribe contra o nacionalismo, incorporada ao livro *Lição de anatomia*, é um dos dois textos proféticos — o outro é um conto de Andrić, “Uma carta de 1920” — citados com mais frequência. À medida que a Bósnia multiétnica e secular — a Iugoslávia da Iugoslávia — é esmagada sob os novos imperativos do Estado uno e da etnia una, Kiš se faz mais presente do que nunca. Ele merece ser um herói em Sarajevo, cuja luta para sobreviver personifica a honra da Europa.

Infelizmente, a honra da Europa se perdeu em Sarajevo. Kiš e escritores de espírito semelhante, que se declaravam contrários ao nacionalismo e aos ódios étnicos fomentados de cima para baixo, não podiam salvar a honra da Europa, a melhor idéia de Europa. Mas não é verdade que, parafraseando Auden, um grande escritor não faz nada acontecer. No fim do século, que é o fim de muitas coisas, a literatura também está sitiada. A obra de Danilo Kiš preserva a honra da literatura.

[1994]

Ferdydurke, de Gombrowicz

Começar pelo título. Que significa... nada. Não há no romance nenhum personagem chamado *Ferdydurke*. E isso é apenas um aperitivo da insolência que virá depois.

Publicado no fim de 1937, quando seu autor tinha 33 anos, *Ferdydurke* é o segundo livro do grande escritor polonês. O título do primeiro livro, *Memórias de um tempo de imaturidade* (1933), serviria esplendidamente para o romance. Talvez por isso Gombrowicz tenha preferido o palavreado sem sentido.

Esse primeiro livro, cujo título foi logo atacado pelos resenhistas de Varsóvia, como se Gombrowicz tivesse feito inadvertidamente uma confissão vergonhosa, era uma coletânea de contos (ele vinha publicando em revistas desde 1926); ao longo dos dois anos seguintes, surgiram mais contos, inclusive um par (“A criança afunda em Filidor” e “A criança afunda em Filibert”) que ele usaria, com debochados prefácios da extensão de capítulos, como interlúdios em *Ferdydurke*, bem como uma primeira peça teatral, *Princesa Ivona*; então, no início de 1935, aventurou-se num romance. Será que o título do seu volume de contos extravagantes parecia — termo dele mesmo — “mal escolhido”? Agora sim iria lançar uma *verdadeira* provocação. Escreveria um épico em defesa da imaturidade. Como declarou no fim da vida: “Imaturidade — que palavra contemporizadora e desagradável! — tornou-se o meu grito de guerra”.

“Imaturidade” (não “juventude”) é a palavra em que Gombrowicz insiste, e insiste porque representa algo repulsivo, algo, para usar outra de suas palavras-chave, *inferior*. O anseio que seu romance descreve, e endossa, não é, como o de Fausto, o de reviver os dias gloriosos da juventude. O que ocorre ao homem de trinta anos que certa manhã, ao acordar atormentado pela convicção da futilidade da sua vida e de todos os seus projetos, se vê raptado por um professor e lançado de volta ao mundo de bisonhos estudantes do curso primário, é uma humilhação, uma queda.

Desde o início, escreveria Gombrowicz, ele escolhera adotar um “tom fantástico, excêntrico e bizarro”, à beira da “mania, da loucura, do disparate”. Irritar, poderia ter dito Gombrowicz, é conquistar. Penso, portanto contraditório. Jovem aspirante à glória na Varsóvia literária da década de 1930, Gombrowicz já se tornara lendário nos cafés de escritores por suas caretas e posturas desvairadas. Na página impressa, procurou uma relação igualmente veemente com o leitor. Pomposa e extravagante, esta é uma obra de um engenho inexorável.

Contudo, parece provável que Gombrowicz não soubesse aonde estava indo quando começou o romance. “Posso lembrar-me bem”, declarou em 1968, um ano antes de morrer (lembrava? ou estava massageando a própria lenda?),

de que, quando comecei *Ferdydurke*, eu queria escrever apenas uma sátira mordaz que me poria numa posição superior à de meus inimigos. Mas minhas palavras logo foram arrastadas por uma dança violenta, elas tomaram as rédeas e galoparam rumo a um desvario grotesco, e com tamanha velocidade que tive de reescrever a primeira parte do livro a fim de lhe dar a mesma intensidade grotesca.

Mas o problema (desconfio) estava menos no fato de os primeiros capítulos precisarem de uma infusão adicional de energias alucinadas que na circunstância de Gombrowicz não ter previsto a carga de discussão — sobre a natureza de eros, sobre cultura (em particular, a cultura polonesa), sobre ideais — que seu relato iria transportar.

Ferdydurke começa com um rapto, de aspecto onírico, para um mundo absurdo onde o grande se torna pequeno e o pequeno, monstruosamente grande: aquelas grandes nádegas no céu. Em contraste com a paisagem que Lewis Carroll evocou para uma menina pré-púbere, o país das maravilhas de Gombrowicz, feito de formas mutáveis e de reescalonamento de tamanhos, fervilha de luxúria:

Tudo se expandia em negror. Inflava e alargava e, apesar disso, ao mesmo tempo, encolhia e estreitava, algo se evadia, e havia um certo bater de asas, genérico e específico, uma tensão coagulante e uma coagulação tensionante, um oscilar num fio fino, além de uma transformação em outra coisa, transmutação, e mais ainda — um recair num sistema cumulativo, muito elevado, e como que sobre uma tabuazinha estreita se erguiam seis andares, junto com a excitação de todos os órgãos. E cócegas.

Na história de Alice, uma criança cai num mundo subterrâneo e assexual, regido por uma lógica nova, fantástica mas implacável. Em *Ferdydurke*, o adulto que é transformado em estudante do primário descobre liberdades novas e pueris ao cometer transgressões e confessar um desejo indecoroso.

Começa com um rapto; termina com um rapto. O primeiro (cometido pelo professor Pimko) devolve o protagonista ao cenário do sentimento e do desejo verdadeiros, isto é, inflexíveis. O segundo rapto mostra o protagonista em uma escapada temporária de volta à pretensa maturidade:

Se alguém me reconhecesse na entrada, no escuro, como eu explicaria essa fuga? Como fomos parar nessas estradas tortuosas e anormais? A normalidade é um equilibrista na corda bamba por cima do abismo da anormalidade. Quanta loucura potencial está contida na ordem cotidiana das coisas — nunca sabemos quando e como o curso dos fatos nos fará seqüestrar um camponês e levá-lo para os campos. É o Zosia que eu devia seqüestrar. Se fosse alguém, deveria ser o Zosia, seqüestrar o Zosia de uma grande propriedade rural seria o normal e o correto a fazer, se fosse alguém, que fosse o Zosia, e não esse camponês burro e idiota.

Ferdydurke é um dos livros mais revigorantes e diretos já escritos sobre o desejo sexual — e isso sem uma única cena de união sexual. Sem dúvida, as cartas estão dispostas desde o início em favor de eros. Quem não colaboraria para silenciar esse balbúcio social mediante o clamor de ancas, de coxas, de panturrilhas? A cabeça comanda, ou assim o deseja. As nádegas reinam.

Mais tarde, Gombrowicz referiu-se a esse romance como um panfleto. Também o chamou de paródia de um conto filosófico à maneira de Voltaire. Gombrowicz é um dos superdebatedores do século xx — “*Contradizer*, mesmo em assuntos ligeiros”, declarou, “é a necessidade suprema da arte hoje” — e *Ferdydurke* é um deslumbrante romance de idéias. Essas idéias dão ao romance peso e asas.

Gombrowicz dá cambalhotas e troveja, intimida e debocha, mas é também completamente sério quanto ao seu projeto de transvaloração, sua crítica aos ideais “elevados”. *Ferdydurke* é um dos poucos romances que conheço que podemos chamar de nietzschiano; sem dúvida, é o único romance cômico que poderia ser definido dessa forma. (A afetada fantasia de Hesse, *O lobo da estepe*, parece, em comparação, crivada de sentimentalidade.) Nietzsche deplorava a predominância dos valores dos escravos promovida pelo cristianismo e conclamava à derrubada dos ideais corruptos e à criação de novas formas de dominação. Gombrowicz, afirmando a necessidade “humana” de imperfeição, de incompletude, de juventude, proclama-se um especialista em inferioridade. A adolescência porca pode parecer um antídoto drástico para a maturidade presunçosa, mas é exatamente isso que Gombrowicz tem em mente. “A degradação tornou-se o meu ideal eterno. Eu passei a cultivar o escravo.” É ainda um projeto nietzschiano de desmascaramento, de desvelamento, com uma festiva dança de sátiros de dualismos: maduro versus imaturo, todo versus partes, vestidos versus nus, heterossexualidade versus

homossexualidade, completo versus incompleto.

Alegremente, Gombrowicz dispõe em formação de combate muitos dos artefatos do alto modernismo literário, mais tarde rerrotulados de “pós-modernos”, que torcem as boas maneiras tradicionais da escrita de um romance: em especial, a presença de um narrador prolixo e intruso, que flutua em seus próprios estados emocionais contraditórios. O burlesco resvala para o *páthos*. Quando não se veste com apuro, ele é abjeto; quando não faz palhaçadas, é vulnerável e tem autopiedade.

Um narrador imaturo é um tipo de narrador honesto; mesmo aquele que ostenta o que em geral se mantém oculto. Ele não é, isto sim, um narrador “sincero”, pois a sinceridade é um desses ideais que não fazem sentido no mundo da provocação e da honestidade. “Em literatura, a sinceridade não leva a parte alguma [...] quanto mais artificiais somos, mais próximos chegamos da franqueza. A artificialidade permite ao artista abordar verdades vergonhosas.” Quanto ao seu célebre *Diário*, diz Gombrowicz:

Alguma vez você já leu um diário “sincero”? O diário “sincero” é o mais pérfido dos diários [...] E, a longo prazo, que chatice é a sinceridade! Ela é ineficaz.

E então? O meu diário precisava ser sincero, mas não podia ser sincero. Como eu poderia resolver o problema? A palavra, a palavra solta, falada, tem esta peculiaridade consoladora: é próxima da sinceridade, não naquilo que admite, mas no que alega ser e no que ela persegue.

Assim, eu tinha de evitar que meu diário se tornasse uma confissão. Eu tinha de mostrar-me “em ação”, no meu intento de impor-me ao leitor de um certo modo, em meu desejo de criar-me, enquanto todos olhavam. “Assim é que eu gostaria de parecer para vocês” e não “assim é que eu sou”.

Porém, por mais extravagante que seja o argumento de *Ferdydurke*, nenhum leitor vai encarar o protagonista e suas aspirações senão como uma transposição da personalidade e da patologia do próprio autor. Ao fazer de Joey Kowalski (como foi vertido para o inglês o nome do narrador e protagonista) um escritor — e autor de um livro de contos malogrado, e muito ridicularizado, intitulado, sim, *Memórias de um tempo de imaturidade* —, Gombrowicz desafia o leitor a não pensar no homem que escreveu o romance.

Um escritor que se regala com a fantasia de renunciar à sua identidade e aos privilégios da identidade. Um escritor que imagina uma fuga para a juventude, representada como um rapto; um descarte do destino que se espera de um adulto, representado como uma subtração do mundo em que se é conhecido.

E então a fantasia se tornou realidade. (Poucas vidas de escritores tomaram tão nitidamente a forma de um destino.) Aos 35 anos de idade, poucos dias antes do fatídico dia 1o de setembro de 1939, Gombrowicz se viu lançado num exílio inesperado, longe da Europa, no “imaturo” Novo Mundo. Foi uma mudança tão brutal na sua vida real quanto a imaginária transformação de um homem de trinta anos em estudante do primário. Abandonado, sem ter em que se apoiar, num lugar onde nada se esperava dele porque nada se conhecia a seu respeito, ofereceu-se a ele a divina oportunidade de soltar-se. Na Polônia, era Witold Gombrowicz, de uma família tradicional, um destacado escritor de vanguarda, autor de um livro que muitos (inclusive o seu amigo, outro grande escritor polonês do mesmo período, Bruno Schulz) consideravam uma obra-prima. Na Argentina, escreve ele, “eu não era nada, logo podia fazer qualquer coisa”.

É impossível imaginar Gombrowicz sem seus 24 anos na Argentina (boa parte deles vividos na penúria), uma Argentina que ele adaptou a suas próprias fantasias, a suas insolências, a seu orgulho. Deixou a Polônia ainda relativamente jovem; voltou à Europa (mas nunca à Polônia) quando se aproximava dos sessenta anos, e morreu seis anos depois, no sul da França. O

afastamento da Europa não criou o escritor Gombrowicz; o homem que publicara *Ferdydurke* dois anos antes já era um artista literário plenamente formado. Tal afastamento foi, isto sim, a providencial confirmação de tudo aquilo que seu romance conhece, e deu direção e pungência aos escritos maravilhosos que se seguiram.

A provação da emigração — e para Gombrowicz foi uma provação — aguçou sua combatividade cultural, como sabemos pelo seu *Diário*. O *Diário* — em três volumes em inglês, sem nada de um diário “pessoal” — pode ser lido como uma espécie de ficção em forma livre, pós-moderno *avant la lettre*; ou seja, animado por um programa de violentar as boas maneiras semelhante ao de *Ferdydurke*. Pretensões de genialidade assombrosa e de acuidade intelectual do autor rivalizam com um contínuo relato de suas inseguranças, imperfeições e constrangimentos, e com uma desafiadora confissão de preconceitos bárbaros, rústicos. Considerando-se desdenhado pelo animado meio literário de Buenos Aires do final da década de 1930, e portanto se sentindo ávido para repudiá-lo, e consciente de que esse meio literário abrigava um escritor de importância incontestável, Gombrowicz declarou-se “num pólo oposto a Borges”. “Ele está profundamente enraizado na literatura, e eu, na vida. Para dizer a verdade, sou antiliteratura.”

Como que em concordância, concordância rasa, com a desavença de Gombrowicz, inteiramente alimentada em interesse próprio, contra a idéia de literatura, muitos hoje encaram o *Diário* e não *Ferdydurke* como sua maior obra.

Ninguém pode esquecer a famosa abertura do *Diário*:

Segunda-feira
Eu.
Terça-feira
Eu.
Quarta-feira
Eu.
Quinta-feira
Eu.

Depois de deixar isto claro, Gombrowicz dedicou a anotação de sexta-feira para uma reflexão sutil acerca de uma reportagem que lera na imprensa polonesa.

Gombrowicz esperava ofender com o seu egocentrismo: um escritor deve continuamente defender suas fronteiras. Mas um escritor é também alguém que deve abandonar fronteiras, e o egotismo, argumentava Gombrowicz, é a precondição da liberdade intelectual e espiritual. No “eu... eu... eu”, ouve-se o emigrado solitário que debocha do “nós... nós... nós”. Gombrowicz nunca parou de debater com a cultura polonesa, com o seu refratário coletivismo de espírito (em geral, denominado romantismo) e com a obsessão de seus escritores com o martírio nacional, com a identidade nacional. A inteligência e a energia implacáveis de suas observações sobre assuntos culturais e artísticos, a pertinência do seu desafio às lealdades polonesas e seu floreado litígio terminaram por transformá-lo no mais influente prosador, no meio século que passou, em seu país natal.

A sensação polonesa de estar à margem da cultura européia, e à margem das atenções da Europa ocidental enquanto gerações padeciam sob a ocupação estrangeira, preparou o infeliz emigrado melhor do que ele poderia desejar para suportar a condenação a muitos anos de quase total isolamento como escritor. Corajosamente, lançou-se ao projeto de extrair um sentido liberador e profundo do desamparo de sua situação na Argentina. O exílio pôs à prova sua vocação e a expandiu. Ao fortalecer sua repulsa às lealdades nacionalistas e à autocongratulação, o exílio fez dele um consumado cidadão da literatura mundial.

Mais de sessenta anos após *Ferdydurke* ter sido escrito, pouco perdura dos alvos especificamente poloneses do escárnio de Gombrowicz. Eles desapareceram junto com a Polônia em que o escritor foi criado e em que chegou à maioridade — destruída pelos múltiplos infortúnios da guerra, pela ocupação nazista, pelo domínio soviético (que o impediu até de voltar) e pelo etos do consumismo do período pós-1989. Quase tão datada é a sua tese de que os adultos sempre asseveram ser maduros:

Em nossas relações com os outros, queremos ser cultos, superiores, maduros, portanto usamos a linguagem da maturidade e dizemos, por exemplo, Beleza, Bondade, Verdade [...] Mas, em nossa própria realidade confidencial, íntima, só sentimos insuficiência de linguagem, imaturidade.

A declaração parece vir de um outro mundo. Quaisquer que fossem as embaraçosas insuficiências de linguagem que se sentisse, como seria inviável, hoje, alguém se recobrir com absolutos pernósticos como Beleza, Bondade, Verdade. Os ideais, de estilo europeu, de maturidade, de cultura, de sabedoria cederam claramente seu lugar às celebrações, de estilo americano, do Jovem Para Sempre. O descrédito da literatura e de outras expressões da “alta” cultura como elitistas e antívida é um produto da nova cultura presidida pelos valores do entretenimento. A indiscrição sobre as tendências sexuais pouco convencionais das pessoas é hoje uma contribuição rotineira, se não imperiosa, para o entretenimento público. Hoje, quem proclamar que ama o “inferior” alegará que isso não é nada inferior; que na verdade é superior. Dificilmente haverá, entre as acalentadas opiniões contra as quais Gombrowicz se batia, alguma que ainda seja acalentada.

Então *Ferdydurke* ainda pode agredir? Ainda parece ofensivo? Exceto pela misoginia corrosiva do romance, provavelmente não. Acaso ainda parece extravagante, brilhante, perturbador, audaz, engraçado... maravilhoso? Sim.

Zeloso administrador da própria lenda, Gombrowicz dizia e ao mesmo tempo não dizia a verdade quando afirmava ter evitado com êxito todas as formas de grandeza. Mas, o que quer que pensasse ou quisesse que pensássemos que ele pensava, há certas consequências inevitáveis se alguém criou uma obra-prima e se ela, um dia, passa a ser reconhecida como tal. No fim da década de 1950, *Ferdydurke* foi afinal traduzido (graças a um auspicioso patrocínio) para o francês e Gombrowicz foi, enfim, “descoberto”. Ele não desejara nada além desse sucesso; desse triunfo sobre seus adversários e detratores, reais e imaginários. Mas o escritor que recomendava a seus leitores que evitassem toda expressão de si mesmos, que ficassem em guarda contra todas suas crenças, que desconfiassem de seus sentimentos e, acima de tudo, que parassem de identificar-se com aquilo que os definia, dificilmente poderia deixar de insistir em que ele, Gombrowicz, não era *aquela* obra. De fato, ele tinha de ser inferior ao livro. “A obra, transformada em cultura, foi alçada ao céu, enquanto eu permaneço embaixo.” A exemplo do grande pano de fundo que paira nas alturas acima da desolada fuga do protagonista rumo à normalidade, no fim do romance, *Ferdydurke* ergueu-se ao Empíreo da literatura. Longa vida ao seu sublime deboche de todas as tentativas de normalizar o desejo... e o alcance da grande literatura.

[2000]

Pedro Páramo

“Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Foi minha mãe quem disse. E eu prometi que viria vê-lo quando ela morresse. Apertei-lhe as mãos como sinal de que eu o faria; ela estava para morrer e eu, em situação de prometer qualquer coisa.” Pelas frases de abertura de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, a exemplo do início da novela de Kleist *Michael Kohlhaas* e do romance de Joseph Roth *A marcha de Radetzky*, nos damos conta de que estamos nas mãos de um magistral contador de histórias. Essas frases, de uma concisão e de uma precisão enfeitiçantes, que puxam o leitor para dentro do livro, têm o atributo do já contado e polido, como o início de um conto de fadas.

Mas a cristalina abertura do livro é apenas o primeiro lance. De fato, *Pedro Páramo* é uma narrativa muito mais complexa do que sugere seu início. A premissa do romance — a mãe morta que manda o filho pelo mundo afora, o filho em busca do pai — se transforma em uma plurívoca estada no inferno. A narrativa se passa em dois mundos: a Comala do presente, onde Juan Preciado, o “eu” das primeiras frases, passa uma temporada; e a Comala do passado, a aldeia das memórias de sua mãe e da juventude de Pedro Páramo. A narrativa vai e vem entre a primeira e a terceira pessoas, entre o presente e o passado. (As grandes histórias não são só contadas no tempo verbal passado, elas são sobre o passado.) A Comala do passado é uma aldeia dos vivos. A Comala do presente é habitada pelos mortos, e os encontros que Juan Preciado terá quando chegar a Comala serão com fantasmas. *Páramo* significa em espanhol planície árida, descampado. Não só o pai, a quem busca, está morto, como todos os demais na aldeia. Mortos, eles nada têm a exprimir senão a sua essência.

“Em minha vida, há muitos silêncios”, disse Rulfo, certa vez. “Na minha escrita, também.”

Rulfo disse que levou *Pedro Páramo* dentro de si por muitos anos, antes de saber como escrevê-lo. Ou melhor, escreveu centenas de páginas e as jogou fora — certa vez, chamou o romance de um exercício de eliminação. “O costume de escrever contos me disciplinou”, disse ele, “e me fez ver a necessidade de desaparecer e deixar meus personagens livres para falar à vontade, o que provocava, aparentemente, uma falta de estrutura. Sim, existe uma estrutura em *Pedro Páramo*, mas é uma estrutura feita de silêncios, de fios soltos, de cenas cortadas, onde tudo ocorre num tempo simultâneo, que é um não-tempo.”

Pedro Páramo é um livro lendário de um escritor que também se tornou uma lenda, em vida. Rulfo nasceu em 1918 numa aldeia no estado de Jalisco, foi para a Cidade do México aos quinze anos, estudou direito na universidade e começou a escrever, mas sem publicar, no final da década de 1930. Seus primeiros contos surgiram em revistas na década de 1940 e uma coletânea deles foi publicada em 1953. Intitulava-se *El llano en llamas*, traduzida para o inglês com o título de *The burning plain and others stories* [*Chão em chamas e outras histórias*]. *Pedro Páramo* surgiu dois anos depois. Os dois livros estabeleceram o autor como uma voz de originalidade e de competência sem precedentes na literatura mexicana. Discreto (ou taciturno), cordial, meticuloso, culto e acima de tudo sem pretensões, Rulfo era um tipo de homem invisível que ganhava a vida por vias totalmente desligadas da literatura (durante anos, foi vendedor de pneus), que casou e teve filhos e passava a maior parte das noites lendo (“viajo pelos livros”) e ouvindo música. Foi também extremamente famoso e respeitado pelos colegas escritores. É raro para um escritor publicar seu primeiro livro já com mais de quarenta anos e mais raro ainda que os

primeiros livros sejam reconhecidos de imediato como obras-primas. E mais raro ainda que esse escritor nunca mais publique outro livro. Um romance intitulado *La cordillera* chegou a ser anunciado pelo editor de Rulfo durante muitos anos, a partir do final da década de 1960 — e o autor declarou ter destruído o livro, poucos anos antes da sua morte.

Todos perguntavam a Rulfo por que não publicava outro livro, como se a finalidade da vida de um escritor fosse escrever e publicar sem parar. De fato, a finalidade da vida de um escritor é criar um grande livro — ou seja, um livro que venha a durar — e foi isso o que Rulfo fez. Não há livro digno de ser lido se não for digno de ser lido várias vezes. García Márquez disse que, depois que descobriu *Pedro Páramo* (junto com *Metamorfose*, de Kafka, a leitura mais importante de seus primeiros anos de escritor), podia recitar de memória longas passagens e no final sabia o romance inteiro de cor, a tal ponto o admirava e desejava ficar impregnado dele.

O romance de Rulfo não é apenas uma das obras-primas da literatura mundial do século xx mas também um dos livros mais influentes do século; de fato, seria difícil superestimar seu impacto na literatura em espanhol nos últimos quarenta anos. *Pedro Páramo* é um clássico no sentido mais verdadeiro da palavra. É um livro que, em retrospecto, dá a impressão de que tinha de ser escrito. É um livro que afetou de maneira profunda a criação literária e continua a ressoar em outros livros. A tradução de Margaret Jill Costa, que cumpre a promessa que fiz a Juan Rulfo, quando ele me encontrou em Buenos Aires pouco antes da sua morte, de que *Pedro Páramo* viria a ser publicado numa versão em inglês esmerada e sem cortes, constitui um importante acontecimento literário.

[1994]

Ele “se enterrava de tal modo em seus livros que passava as noites lendo, do crepúsculo até o nascer do sol, e os dias, desde o amanhecer até o escurecer; e de tão pouco sono e de tanta leitura, seu cérebro definhou e ele perdeu a razão”.

Dom Quixote, como *Madame Bovary*, trata da tragédia da leitura. Mas o romance de Flaubert é uma obra do realismo: a imaginação de Emma é corrompida pelos livros que lê, histórias vulgares de compensação romântica. No caso de Dom Quixote, um herói de excessos, o problema não é tanto serem os livros ruins; trata-se da mera quantidade de leitura. Ler não apenas deformou sua imaginação; seqüestrou-a. Ele acha que o mundo é o conteúdo de um livro. (Segundo Cervantes, tudo o que Dom Quixote pensava, via ou imaginava tinha por modelo a sua leitura.) O apego aos livros torna-o, em contraste com Emma Bovary, imune à transigência e à corrupção. Torna-o louco; torna-o profundo, heróico, genuinamente nobre.

Não só o herói do romance como também o narrador são pessoas embriagadas por leituras. O narrador de *Dom Quixote* informa que tem vontade de ler até folhas de papel rasgado caídas na rua. Mas, enquanto o resultado da leitura excessiva de Dom Quixote é a loucura, o resultado para o narrador é a autoria de um livro.

Primeiro e maior épico sobre o vício, *Dom Quixote* é uma denúncia contra a instituição da literatura e também uma exaltada convocação para a literatura. *Dom Quixote* é um livro inesgotável, cujo tema é tudo (o mundo inteiro) e nada (o interior da cabeça de uma pessoa — ou seja, a loucura). Implacável, eloqüente, autocanibalizador, reflexivo, divertido, irresponsável, acretivo, auto-replicador — o livro de Cervantes é a própria imagem do glorioso *mise-en-abîme* que constitui a literatura e do frágil delírio que é a autoria, a sua expansividade maníaca.

Um escritor é antes de tudo um leitor — um leitor tomado por loucura furiosa; um leitor trapaceiro; um leitor impertinente que se proclama capaz de fazer aquilo *melhor*. Porém, justamente quando o maior escritor existente compôs sua fábula definitiva sobre a vocação do escritor, inventou também um escritor do início do século xx que escolheu, como sua obra mais ambiciosa, escrever (partes de) *Dom Quixote*. Outra vez. Exatamente como é (era). Pois *Dom Quixote*, mais que qualquer livro já escrito, é literatura.

[1985]

Uma carta para Borges

13 de junho de 1996

Nova York

Caro Borges,

Como a sua literatura sempre se situou sob o signo da eternidade, ela não parece velha *demais* para que eu lhe envie uma carta. (Borges, são dez anos!) Se existiu algum contemporâneo destinado à imortalidade literária, foi você. Você foi um perfeito produto de sua época, de sua cultura, e contudo soube como transcender sua época, sua cultura, de um modo que parece inteiramente mágico. Isso tinha algo a ver com a abertura e com a generosidade da sua atenção. Você foi o menos egocêntrico, o mais transparente dos escritores, bem como o mais engenhoso. Tinha também algo a ver com a natural pureza do espírito. Embora tenha vivido entre nós por um tempo bastante longo, você aperfeiçoou maneiras de perspicácia e de isenção que o tornaram um especialista em viagens mentais para outras eras, também. Você tinha um sentido de tempo diferente do das demais pessoas. As noções comuns de passado, presente e futuro pareciam banais sob o seu olhar. Você gostava de dizer que todo momento do tempo contém o passado e o futuro, citando (se bem me lembro) o poeta Browning, que escreveu algo como “o presente é o instante em que o futuro se desfaz para dentro do passado”. Isso, está claro, fazia parte da sua modéstia: o seu gosto por encontrar suas idéias nas idéias dos outros escritores.

Sua modéstia era parte da certeza da sua presença. Você era um descobridor de prazeres novos. Um pessimismo tão profundo, tão sereno como o seu não precisava mostrar-se indignado. Precisava, antes, ser inventivo — e você foi, acima de tudo, inventivo. A serenidade e a transcendência do eu que você encontrou são, para mim, exemplares. Você mostrou que não é necessário ser infeliz, mesmo quando se é clarividente e sem ilusões sobre como tudo é terrível. Em algum ponto, você disse que um escritor — por delicadeza, acrescentou: todas as pessoas — deve pensar que o que lhe acontece é uma *riqueza*. (Você se referia à sua cegueira.)

Você foi uma grande riqueza, para os outros escritores. Em 1982 — ou seja, quatro anos antes de você morrer — eu disse numa entrevista: “Não existe hoje um escritor vivo mais importante para os outros escritores do que Borges. Muitos diriam que ele é o maior escritor vivo, hoje [...] Muito poucos escritores de hoje não aprenderam algo com ele ou não o imitaram”. Isso ainda é verdade. Ainda aprendemos com você. Ainda o imitamos. Você deu às pessoas maneiras novas de imaginar, ao mesmo tempo que proclamava sem cessar nossa dívida com o passado, acima de tudo, com a literatura. Você disse que devemos à literatura quase tudo o que somos e o que fomos. Se os livros desaparecerem, a história desaparecerá, e os seres humanos também. Tenho certeza de que você tem razão. Livros não são apenas a suma arbitrária de nossos sonhos e de nossa memória. Eles nos dão também o modelo da autotranscendência. Algumas pessoas pensam na leitura apenas como um tipo de fuga: uma fuga do mundo cotidiano “real” para um mundo imaginário, o mundo dos livros. Livros são muito mais. São um modo de ser plenamente humano.

Lamento ter de dizer a você que os livros, hoje, são tidos como uma espécie ameaçada. Por livros, refiro-me também às condições de leitura que tornam possível a literatura e seus efeitos na

alma. Em breve, nos dizem, invocaremos em “telas-livro” quaisquer “textos” que quisermos e poderemos alterar seu aspecto, fazer perguntas a eles, “interagir”. Quando os livros se tornarem “textos” com que “interagiremos” segundo o critério da utilidade, a palavra escrita terá se transformado simplesmente em mais um aspecto da nossa realidade televisual regida pela publicidade. Esse é o glorioso futuro que está sendo criado e prometido para nós, como algo mais “democrático”. É claro, isso significa nada menos que a morte da interioridade — e do livro.

Para essa transição, não haverá nenhuma necessidade de uma grande conflagração. Os bárbaros não precisam queimar os livros. O tigre está na biblioteca. Caro Borges, por favor compreenda que não me dá nenhum prazer queixar-me. Mas a quem melhor que você poderiam ser endereçadas tais queixas sobre o destino dos livros — da própria leitura? (Borges, faz dez anos!) Tudo o que quero dizer é que sentimos sua falta. *Eu* sinto sua falta. Você continua a ser importante. A era em que estamos entrando agora, este século xxi, porá a alma à prova de maneiras novas. Mas, esteja certo, alguns de nós não abandonaremos a Grande Biblioteca. E você continuará a ser o nosso patrono e o nosso herói.

Susan

ver

Um século de cinema

Os cem anos do cinema parecem ter a forma de um ciclo de vida: um nascimento inevitável, o contínuo acúmulo de glórias e, na última década, o início de um declínio irreversível e degradante. Isso não significa que não haverá filmes novos dignos de se admirar. Mas tais filmes não serão simplesmente exceções; isso é verdade para toda realização importante em qualquer arte. Eles terão de ser heróicas violações das normas e dos procedimentos que hoje regem a produção cinematográfica em toda parte no mundo capitalista e em via de se tornar capitalista — vale dizer, em toda parte. E filmes comuns, filmes feitos tão-somente para fins de entretenimento (ou seja, comerciais), continuarão a ser espantosamente tolos; a vasta maioria já não consegue deixar de apelar de forma clamorosa para o seu público, cinicamente visado. Enquanto a finalidade de um grande filme é hoje, mais que nunca, ser uma proeza única, o cinema comercial instituiu para si uma política de produção cinematográfica inchada, derivativa, uma descarada arte combinatória ou recombinatória, na esperança de reproduzir sucessos do passado. Todo filme que espera alcançar o maior público possível é planejado como uma forma de reprodução. O cinema, outrora anunciado como *a* arte do século xx, parece hoje, quando o século numericamente se encerra, uma arte decadente.

Talvez não tenha sido o cinema que terminou mas apenas a cinefilia — nome do tipo característico de amor que o cinema inspirou. Cada arte engendra seus fanáticos. O amor que o cinema suscitou foi mais majestoso. Nasceu da convicção de que era uma arte diferente de todas as outras; essencialmente moderna; distintivamente acessível; poética, misteriosa, erótica, moral — tudo ao mesmo tempo. O cinema tinha apóstolos (era como uma religião). O cinema tinha uma cruzada. O cinema era uma visão de mundo. Os amantes da poesia e da ópera ou da dança não acham que só existe poesia, ópera ou dança. Mas os amantes do cinema podiam pensar que só existia o cinema. Que os filmes abrangiam tudo — e abrangiam mesmo. Era tanto o livro da arte como o livro da vida.

Como muitos ressaltaram, o início da produção cinematográfica cem anos atrás foi, de modo conveniente, uma dupla arrancada. Naquele primeiro ano, 1895, produziram-se dois tipos de filme, propondo para o cinema dois possíveis modos de ser: cinema como transcrição do real, vida não encenada (os irmãos Lumière), e cinema como invenção, artifício, ilusão, fantasia (Méliès). Mas essa nunca foi uma oposição verdadeira. Para as primeiras platéias que assistiram ao filme *Chegada de um trem à estação La Ciotat*, dos irmãos Lumière, a transmissão por uma câmera de uma imagem banal era uma experiência fantástica. O cinema começou no assombro, o assombro de que a realidade pudesse ser transcrita com tamanho imediatismo mágico. Tudo no cinema é uma tentativa de perpetuar e reinventar aquela sensação de assombro.

Tudo começa com aquele momento, cem anos atrás, quando o trem entrou e parou na estação. As pessoas trouxeram os filmes para dentro de si, assim como a platéia gritava alvoroçada, e até se abaixava, à medida que o trem parecia vir na direção *deles*. Até o advento da televisão esvaziar as salas de cinema, era com uma visita semanal ao cinema que as pessoas aprendiam (ou tentavam aprender) como caminhar com elegância, como fumar, como beijar, como brigar, como se entristecer. Os filmes nos davam dicas sobre como ser atraente, como por exemplo... parece bacana usar capa de chuva mesmo quando não está chovendo. Mas tudo o que se levava dos filmes para casa era apenas uma parte da experiência mais vasta de perder-se em rostos, em vidas

que *não* eram os nossos — o que é a modalidade mais abrangente de desejo corporificada pela experiência do cinema. A experiência mais forte era simplesmente render-se ao que estava na tela, ser transportado por aquilo. As pessoas queriam ser seqüestradas pelo filme.

O pré-requisito para ser seqüestrado era ser dominado pela presença física da imagem. E as condições para “ir ao cinema” garantiam essa experiência. Ver um grande filme apenas na televisão não é ver de fato esse filme. (O mesmo vale para os filmes feitos especificamente para a tevê, como *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder, e os dois *Heimat*, de Edgar Reitz.) Não se trata apenas da diferença de dimensões: a superioridade da imagem maior que nós, na sala de projeção, em comparação com a imagem reduzida no aparelho de tevê, em casa. As condições para se prestar atenção em um espaço doméstico são radicalmente desrespeitosas para o filme. Como os filmes não têm mais um tamanho padrão, as telas domésticas podem ser tão grandes quanto as paredes da sala ou do quarto. Mas ainda estamos numa sala ou num quarto, sozinhos ou com nossos familiares. Para sermos seqüestrados, temos de estar num cinema, sentados no escuro entre anônimos desconhecidos.

Nenhum lamento fúnebre fará ressuscitar os extintos rituais — eróticos, devaneantes — da sala escura. A redução do cinema a imagens agressivas e a inescrupulosa manipulação de imagens (cortes cada vez mais rápidos) a fim de prender progressivamente a atenção produziram um cinema desencarnado, rarefeito, que não requer a plena atenção de ninguém. As imagens agora aparecem em qualquer tamanho e nas mais diversas superfícies: na tela de uma sala de cinema, em telas domésticas pequenas como a palma da mão ou grandes como uma parede, em paredes de casas de espetáculos e em megatelas suspensas em estádios esportivos e na parte externa de altos prédios públicos. A mera ubiquidade das imagens em movimento solapou de forma decisiva os critérios que as pessoas outrora seguiam tanto para o cinema como arte em seu sentido mais sério quanto para o cinema como entretenimento popular.

Nos primeiros anos não havia, em essência, nenhuma diferença entre cinema como arte e cinema como entretenimento. E *todos* os filmes do cinema mudo — desde as obras-primas de Feuillade, D. W. Griffith, Dziga Vertov, Pabst, Murnau, King Vidor até os melodramas e as comédias mais obedientes a fórmulas — parecem e são melhores do que a maioria dos filmes que se seguiram. Com a chegada do som, a produção de imagens perdeu muito do seu talento e da sua poesia e os critérios comerciais se tornaram mais rígidos. Esse modo de fazer filmes — o sistema de Hollywood — dominou a produção cinematográfica durante 25 anos (aproximadamente, de 1930 a 1955). Os diretores mais originais, como Erich von Stroheim e Orson Welles, foram derrotados pelo sistema e acabaram num exílio artístico na Europa — onde vigorava, mais ou menos, o mesmo sistema que destruíra a qualidade, mas com orçamentos menores; só na França se produziu um grande número de filmes excelentes ao longo desse período. Em seguida, em meados da década de 1950, idéias de vanguarda voltaram à cena, enraizadas na noção do cinema como um ofício, inaugurada pelos filmes italianos no início do pós-guerra. Uma deslumbrante quantidade de filmes originais e apaixonantes, da mais elevada seriedade, foi feita com atores novos e equipes pequenas, exibida em festivais de cinema (cada vez mais numerosos) e a partir de então coroada com prêmios de festivais em salas de cinema de todo o mundo. Essa época de ouro durou de fato vinte anos.

Foi nesse momento específico da história de um século do cinema que ir ao cinema, pensar em filmes, falar sobre filmes se tornou uma paixão entre estudantes universitários e outros jovens. As pessoas se apaixonavam não só pelos atores mas pelo cinema em si. A cinefilia tornou-se visível, a princípio, na década de 1950, na França: seu fórum era a lendária revista de cinema *Cahiers du Cinéma* (seguida por revistas igualmente fervorosas na Alemanha, na Itália, na

Inglaterra, na Suécia, nos Estados Unidos, no Canadá). Seus templos, disseminados por toda a Europa e pelas Américas, eram as cinematecas e os cineclubes especializados em filmes do passado e em retrospectivas de cineastas. A década de 1960 e o início da década de 1970 foram uma época de exaltada frequência aos cinemas, com os cinéfilos em horário integral sempre na esperança de encontrar uma poltrona o mais perto possível da tela grande, de preferência no centro da terceira fila. “Não se pode viver sem Rossellini”, afirma um personagem de *Antes da revolução* (1964), de Bertolucci — e ele fala a sério.

A cinefilia — fonte de júbilo nos filmes de Godard e de Truffaut e nos primeiros filmes de Bertolucci e de Syberberg; lamento ranzinza nos recentes filmes de Nanni Moretti — foi um fenômeno sobretudo da Europa ocidental. Os grandes cineastas da “outra Europa” (Zanussi na Polônia, Angelopoulos na Grécia, Tarkóvski na Rússia, Jancsó e Tarr na Hungria) e os grandes cineastas japoneses (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Naruse, Oshima, Imamura) tendiam a não ser cinéfilos, talvez porque em Budapeste, Moscou, Tóquio, Varsóvia ou Atenas não havia oportunidade de obter uma educação de cinemateca. O traço distintivo do gosto cinéfilo era abarcar tanto os filmes “de arte” como os filmes populares. Assim, a cinefilia européia tinha uma relação romântica com os filmes de determinados cineastas de Hollywood, do apogeu do sistema do estúdio: Godard, por Howard Hawks; Fassbinder, por Douglas Sirk. Claro, esse momento — quando a cinefilia veio à tona — foi também o momento em que o sistema de estúdio de Hollywood estava desabando. Parecia que a produção cinematográfica havia recuperado o direito de experimentar; os cinéfilos podiam *se dar ao luxo* de serem amorosos (ou sentimentais) a respeito dos antigos filmes do gênero Hollywood. Uma multidão de gente nova ingressou no cinema, inclusive uma geração de jovens críticos de cinema do *Cahiers du Cinéma*; a figura exponencial dessa geração, na verdade, de várias décadas de cinematografia em todo o mundo, foi Jean-Luc Godard. Alguns escritores se revelaram cineastas indomavelmente talentosos: Alexander Kluge, na Alemanha; Pier Paolo Pasolini, na Itália. (Na verdade, o modelo de escritor que se transformou em cineasta surgiu mais cedo, na França, com Pagnol na década de 1930 e Cocteau na década de 1940; mas só na década de 1960 isso pareceu normal, pelo menos na Europa.) O cinema parecia renascer.

Durante uns quinze anos, houve uma profusão de obras-primas e era possível imaginar que essa situação prosseguiria indefinidamente. A rigor, sempre houve um conflito entre o cinema como indústria e o cinema como arte, cinema como rotina e cinema como experimentação. Mas o conflito não era de molde a tornar impossível a produção de filmes maravilhosos, às vezes dentro e outras vezes fora do cinema dominante. Agora a balança pendeu, de forma decisiva, a favor do cinema como indústria. O grande cinema das décadas de 1960 e de 1970 foi totalmente rejeitado. Já na década de 1970, Hollywood plagiava e banalizava inovações do método de narração e de edição de novos filmes europeus de sucesso e de filmes americanos independentes e marginais. Em seguida veio a ascensão catastrófica dos custos de produção na década de 1980, que garantiu de novo a imposição, em todo o mundo, dos critérios industriais de produção e de distribuição de filmes numa escala muito mais coercitiva, dessa vez efetivamente global. O resultado pode ser visto no destino melancólico de alguns dos maiores cineastas das últimas décadas. Que lugar existe hoje para um espírito independente como Hans Jürgen Syberberg, que parou por completo de fazer filmes, ou para o grande Godard, que agora faz filmes sobre a história do cinema em vídeo? Vejamos outros casos. A internacionalização do financiamento e, por conseguinte, do elenco foi um desastre para Andrei Tarkóvski, nos últimos dois filmes da sua magnífica carreira, tragicamente abreviada. E essas condições para produzir filmes revelaram-se do mesmo modo um desastre artístico para dois dos mais notáveis cineastas ainda em atividade:

Krzysztof Zanussi (*A estrutura dos cristais, Iluminações, Espiral, Contrato*) e Theo Angelopoulos (*Reconstrução, Dias de 36, A viagem dos comediantes*). E o que será de Béla Tarr (*Danação, Satantango*)? E como Aleksandr Sokúrov (*Salvar e proteger, Dias de eclipse, O segundo círculo, Pedra, Páginas murmurantes*) encontrará dinheiro para continuar a produzir filmes, os seus sublimes filmes, nas condições brutais do capitalismo russo?

Como era de prever, o amor pelo cinema minguou. As pessoas ainda gostam de ir ao cinema e algumas ainda o levam a sério e esperam de um filme algo especial, necessário. E ainda se fazem filmes maravilhosos: *Nu*, de Mike Leigh; *Lamerica*, de Gianni Amelio; *Adeus, sul, adeus*, de Hou Hsiao-hsien; *Close-up*, de Abbas Kiarostami; e a trilogia de Koker. Mas dificilmente encontramos, pelo menos entre os jovens, o característico amor cinéfilo pelos filmes, que não é apenas um amor mas sim um determinado *gosto* pelos filmes (que tem por base um vasto apetite para ver e rever o mais possível o glorioso passado do cinema). A cinefilia em si passou a ser atacada como algo antiquado, fora de moda, esnobe. Pois a cinefilia supõe que os filmes sejam experiências únicas, irrepetíveis, mágicas. A cinefilia nos revela que a refilmagem de *Acosado* de Godard feita por Hollywood não pode ser tão boa como o original. A cinefilia não tem nenhum papel na era dos filmes hiperindustriais. Pois, pelo mero alcance e ecletismo de suas paixões, a cinefilia não pode deixar de patrocinar a idéia do filme como, antes de tudo, um objeto poético; e não pode deixar de instigar, nos que se encontram fora da indústria do cinema, como pintores e escritores, o desejo de também fazer filmes. Era precisamente isso que tinha de ser derrotado. E foi derrotado.

Se a cinefilia morreu, o cinema morreu... não importa quantos filmes, mesmo bons, continuem a ser feitos. Se o cinema puder ser reestruturado, o será apenas mediante o nascimento de um novo tipo de amor ao cinema.

[1995]

Do romance ao filme:

Berlin Alexanderplatz, de Fassbinder

Achamos natural que os cineastas, se assim o desejam, trabalhem no ramo da reciclagem. Adaptar romances é um dos projetos cinematográficos mais respeitáveis, ao passo que um livro que se declara um filme romanceado parece, com razão, algo bárbaro. Arte híbrida e também tardia, o cinema sempre esteve em diálogo com outros gêneros narrativos. Os filmes foram vistos, a princípio, como um tipo excepcionalmente poderoso de teatro ilusionista, em que o retângulo da tela correspondia ao prosclênio de um palco, no qual aparecem — atores. Desde o início do cinema mudo, peças de teatro eram com frequência “convertidas” em filmes. Mas filmar peças não estimulava o desenvolvimento do que era de fato peculiar ao cinema: a intervenção da câmara — sua mobilidade de visão. Como fonte de enredo, personagem e diálogo, o romance, por ser uma forma de arte narrativa que (como o cinema) se desloca livremente no tempo e no espaço, pareceu mais adequado. Muitos dos primeiros sucessos do cinema (*O nascimento de uma nação*, *Os quatro cavaleiros do Apocalipse*, *Ramona*, *Stella Dallas* [*Mãe redentora*], *It*) eram adaptações de romances populares. As décadas de 1930 e 1940, quando os filmes alcançaram seu maior público e obtiveram um monopólio sem precedentes no setor do entretenimento, foram provavelmente o auge dos projetos de transformar romances em filmes — os clássicos melífluos calcados nos romances das irmãs Brontë ou de Tolstói não eram nem mais nem menos ambiciosos, como filmes, que as adaptações de livros best-seller como *E o vento levou*, *Horizonte perdido*, *Rebecca*, *Terra dos deuses*, *A luz é para todos*. O pressuposto era que o destino de um romance era “tornar-se” um filme.

Como um filme que é uma transcrição de um romance pega carona na reputação e no interesse do romance, as comparações são inevitáveis. E, agora que o cinema deixou de ter o monopólio do entretenimento, os critérios ficaram mais elevados. Quem pode ver os filmes feitos dos romances *Lolita* ou *Oblómov* ou *O processo* sem se perguntar se o filme é adequado ao romance — a formulação de comparações invariavelmente hostis depende de o romance pertencer ou não à literatura. Mesmo um romance menor, como *Mefisto*, de Klaus Mann, revela-se muito mais rico que o filme. Parece quase da natureza do cinema — a despeito da qualidade do filme — abreviar, diluir e simplificar todo bom romance que venha a adaptar. De fato, um número muito maior de bons filmes foram feitos a partir de boas peças de teatro do que de bons romances — apesar da opinião de que tais filmes tendem a ser estáticos e, portanto, contrários ao cerne daquilo que é caracteristicamente cinematográfico.

Os cineastas das décadas de 1930 e 1940, como Wyler, Stevens, Lean e Autant-Lara, tinham uma atração particular por projetos de transformar bons romances em filmes — como, mais recentemente, tinham também Visconti, Losey e Schlöndorff. Mas a taxa de fracasso foi tão impressionante que, desde a década de 1960, a aventura passou a ser vista como suspeita em certos setores. Godard, Resnais e Truffaut declararam sua preferência por gêneros sublitterários — romances policiais e de aventuras, ficção científica. Os clássicos pareciam amaldiçoados: tornou-se uma norma a idéia de que o cinema se alimentava melhor com ficção barata do que com literatura. Um romance menor podia fornecer o pretexto, um repertório de temas que o cineasta podia manusear livremente. No caso de um bom romance, há o problema de ser “fiel” a

ele. O primeiro filme de Visconti, *Ossessione* — adaptado de *The postman always rings twice* [*O destino bate à sua porta*], romance de James M. Cain —, é uma realização muito mais digna do que a sua bela, respeitável, transcrição de *O leopardo* ou do que sua dura e um tanto descuidada versão de *O estrangeiro*, de Camus. O melodrama de Cain não precisava ser “seguido”.

Existe também o obstáculo representado pela extensão da obra de ficção, não apenas por seus atributos literários. Até o inverno passado, eu só tinha visto um filme adaptado de obra literária que considere de todo admirável: um filme russo, *A dama do cachorrinho*, adaptado de um conto de Tchekhov. A extensão padrão, arbitrária, dos filmes é aproximadamente o tempo que se demora para ler um conto ou representar uma peça. Mas não um romance — cuja natureza é a expansividade. Para fazer justiça a um romance, é preciso que o filme seja não só um pouco mais longo mas sim extremamente longo — que rompa as convenções de duração estabelecidas pela frequência à sala de cinema. Era essa, sem dúvida, a convicção de Erich von Stroheim quando se aventurou à sua lendária e abortada adaptação de *McTeague*, intitulada *Greed* [*Ouro e maldição*]. Stroheim, que desejava filmar o romance de Frank Norris inteiro, fez um filme de dez horas, que o estúdio reeditou e por fim reduziu a 2 horas e 45 minutos (dez rolos, dos 42 de Stroheim); os negativos dos 32 rolos descartados foram destruídos. A versão de *Ouro e maldição* que sobreviveu a essa carnificina é um dos filmes mais admirados que existem. Mas os amantes de cinema estarão sempre de luto pela perda das dez horas de *Ouro e maldição* que Stroheim editou.

Fassbinder alcança êxito onde Stroheim se viu frustrado — ele filmou quase um romance inteiro. Mais ainda: fez um grande filme de um grande romance, e fiel a ele — se bem que, se em algum paraíso ou refúgio platônico de julgamentos existir uma lista dos, digamos, dez maiores romances do século xx, provavelmente o título menos conhecido será *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin (1878-1957). Não permitiram que Stroheim fizesse um filme de dez horas. Fassbinder, graças à possibilidade de exibir um filme em partes, na televisão, pôde fazer um filme de 15 horas e 21 minutos. A extensão desmedida dificilmente poderia garantir a transposição bem-sucedida de um grande romance para um grande filme. Mas, embora não seja uma condição suficiente, é provavelmente uma condição necessária.

Berlin Alexanderplatz é o *Ouro e maldição* de Fassbinder não só no sentido de que Fassbinder obteve êxito na realização do filme longo, o grande filme adaptado de um romance, mas também por causa dos numerosos e impressionantes paralelos entre o enredo de *Berlin Alexanderplatz* e o enredo de *Ouro e maldição*. Pois, de fato, o romance americano, publicado em 1899, relata uma versão primitiva da história contada no romance alemão, publicada trinta anos mais tarde, que tem uma textura muito mais densa e um alcance muito maior. Escrevendo em San Francisco no fim do século xix, o jovem Frank Norris tinha Zola por modelo de um “naturalismo” imparcial. Döblin, muito mais sofisticado, já na metade de sua carreira (tinha 51 anos quando *Berlin Alexanderplatz* foi publicado) e escrevendo na década mais criativa na arte do século xx, inspirou-se (segundo se diz) em *Ulisses* de James Joyce, bem como nas tendências expressivas hipernaturalistas do teatro, do cinema, da pintura e da fotografia alemães, com os quais estava familiarizado. (Em 1929, o mesmo ano em que *Berlin Alexanderplatz* foi publicado, Döblin escreveu um refinado ensaio sobre fotografia como prefácio num volume que reunia obras do grande August Sander.)

Um homem corpulento, sentimental, ingênuo e violento, ao mesmo tempo inocente e brutal, é o protagonista dos dois romances. Franz Biberkopf já é um assassino quando *Berlin Alexanderplatz* começa — acabou de cumprir uma pena de quatro anos de cadeia por matar a

prostituta com a qual vivia, Ida. O protagonista de *McTeague* termina matando uma mulher, sua esposa, Trina. Os dois romances são anatomias de uma cidade, ou de parte dela: a sórdida rua Polonesa de San Francisco, no romance de Norris, e os bairros de trabalhadores, prostitutas e criminosos rasteiros de Berlim, no romance de Döblin, são muito mais do que um mero pano de fundo para os infortúnios do herói. Os dois romances começam com um retrato do herói sozinho e a pé, na cidade — McTeague segue sua rotina dominical de caminhadas solitárias, jantar e cerveja; Biberkopf, recém-libertado da prisão, vaga aturdido pela Alexanderplatz. Antigo operador de elevador numa mina, McTeague conseguiu estabelecer-se em San Francisco como dentista; no meio do romance, ele é proibido de clinicar. O ex-cafetão Biberkopf tenta ganhar a vida honestamente numa série de empregos subalternos mas, quando não consegue mais trabalho (perdeu o braço direito), a mulher a quem ama vai para as ruas para sustentá-lo.

Nos dois romances, a ruína do protagonista não é apenas má sorte, ou circunstancial, mas engendrada por seu ex-melhor amigo — Marcus em *McTeague*, Reinhold em *Berlin Alexanderplatz*. E os dois pares de amigos são estudos de contrastes. McTeague é de poucas palavras; Marcus é hiperverbal — um líder político em botão, que jorra os clichês do populismo reacionário. Biberkopf, que ao sair da prisão prometeu ser honesto, não fala mal; Reinhold pertence a uma gangue de ladrões e é gago. O herói crédulo é estupidamente dedicado ao amigo secretamente malévolo. No romance de Norris, McTeague herda — com a permissão de Marcus — a garota que Marcus cortejava e casa com ela no momento em que a jovem ganha uma grande soma de dinheiro na loteria; Marcus jura vingar-se. Em *Berlin Alexanderplatz*, Biberkopf herda — ante a insistência de Reinhold — várias mulheres de Reinhold, e é quando se recusa a descartar uma das ex-namoradas de Reinhold, num momento em que mais uma mulher já está pronta para ser transferida para ele, que Reinhold se torna traiçoeiro. Marcus é quem priva McTeague do seu meio de vida e de sua frágil respeitabilidade: denuncia-o às autoridades municipais por exercer a odontologia sem ter diploma, e o resultado é não só a indignação mas também a ruína do seu relacionamento com a patética esposa, já mentalmente perturbada. É Reinhold quem dá um fim atroz aos bravos esforços de Biberkopf para se manter honesto, primeiro induzindo-o arditamente a participar de um arrombamento e depois, durante a fuga, empurrando-o para fora do furgão, na frente de um carro — mas Biberkopf, após a amputação do braço, estranhamente não tem desejos de vingança. Quando Eva, sua protetora e ex-amante, retira Biberkopf do seu desespero encontrando para ele uma mulher, Mieze, por quem se apaixona, Reinhold, incapaz de suportar a felicidade de Biberkopf, seduz e mata Mieze. Marcus é motivado pela inveja; Reinhold, por uma malignidade em última análise imotivada. (Fassbinder chama a indulgência de Biberkopf com Reinhold de um tipo de amor “puro”, ou seja, imotivado.)

Em *McTeague*, o elo fatal que une McTeague e Marcus é retratado de modo mais sumário. No fim do romance, Norris retira seus personagens de San Francisco: os dois homens se encontram no deserto, paisagem que é o oposto da cidade. O último parágrafo mostra McTeague acidentalmente algemado a Marcus (a quem acabou de matar, em autodefesa), no meio do Vale da Morte, “olhando atônito à sua volta”, condenado a esperar a morte ao lado do cadáver do seu inimigo/amigo. O fim de *McTeague* é meramente dramático, embora de um modo maravilhoso. *Berlin Alexanderplatz* termina como uma série de árias de dor, sofrimento, morte e sobrevivência. Biberkopf não mata Reinhold, nem ele mesmo morre. Enlouquece após o assassinato da sua adorada Mieze (a mais lancinante descrição de dor que conheço na literatura), é encarcerado num hospício, e, quando é solto, um caso encerrado, por fim consegue um emprego respeitável, como vigia noturno numa fábrica. Quando Reinhold é, afinal, julgado pelo

assassinato de Mieke, Biberkopf se recusa a testemunhar contra ele.

Tanto McTeague como Biberkopf se entregam a bebedeiras alcoólicas desenfreadas, que alteram sua personalidade — McTeague porque sente muito pouco, Biberkopf porque sente demais (remorso, dor, terror). O ingênuo e viril Biberkopf, que não é burro mas estranhamente dócil, se mostra capaz de ternura e de generosidade, bem como de amor verdadeiro, por Mieke; em contraste com o que McTeague pode sentir por Trina: fascínio abjeto, seguido pelo estupor do hábito. Norris nega uma alma ao desajeitado e corpulento McTeague, digno de pena e semi-retardado; ele é descrito, repetidas vezes, como primitivo ou animalesco. Döblin não transige com seu herói — que é em parte Woyzeck, em parte Jó. Biberkopf tem uma vida interior rica, convulsiva; de fato, no decorrer do romance, ele adquire cada vez mais compreensão das coisas, embora ela nunca seja adequada aos acontecimentos, à profundidade da horrenda especificidade do sofrimento. O romance de Döblin é um romance educativo e um *Inferno* moderno.

Em *McTeague*, existe um ponto de vista, uma voz imparcial — seletiva, sintetizadora, compactadora, fotográfica. Ao filmar *Ouro e maldição*, diz-se que Stroheim seguiu o romance de Norris parágrafo por parágrafo — pode-se ver como. *Berlin Alexanderplatz* é tanto (ou mais) para o ouvido quanto para o olho. Tem um método complexo de narração: forma livre, enciclopédica, com muitas camadas de narrativa, reminiscência e comentário. Döblin passa depressa de um tipo de assunto para outro, às vezes dentro de um mesmo parágrafo: comprovação documental, mitos, contos morais, alusões literárias — do mesmo modo como passa de gíria para uma linguagem lírica estilizada. A voz principal, a de um autor onisciente, é exaltada, pressurosa, tudo menos imparcial.

O estilo de *Ouro e maldição* é antiartificial. Stroheim recusou-se a filmar qualquer coisa em estúdio, insistiu em filmar *Ouro e maldição* inteiro em locações “naturais”. Mais de meio século depois, Fassbinder não teve nenhuma necessidade de pagar tributo ao realismo ou à veracidade. E dificilmente seria possível filmar na Alexanderplatz, aniquilada pelos bombardeios de Berlim durante a Segunda Guerra Mundial. A maior parte de *Berlin Alexanderplatz* parece ter sido filmada em estúdio. Fassbinder optou por uma estilização declarada e familiar: iluminar a locação principal, o quarto de Biberkopf, por meio da luz de um letreiro de neon que pisca na rua; filmar muitas vezes através de janelas e em espelhos. O extremo da artificialidade, ou da teatralidade, é obtido nas seqüências nas ruas de prostitutas, de aspecto circense, e na maior parte do epílogo de duas horas.

Berlin Alexanderplatz tem a distensão de um romance, mas é também muito teatral, como é a maioria dos melhores filmes de Fassbinder. O gênio de Fassbinder estava no ecletismo, na sua extraordinária liberdade como artista: não almejava o especificamente cinematográfico e tomava com liberdade empréstimos ao teatro. Começou como diretor de um grupo teatral em Munique; dirigiu quase o mesmo número de peças e filmes, e alguns de seus melhores filmes são peças filmadas, como *As lágrimas amargas de Petra von Kant* e *Liberdade em Bremen*, ou se passam sobretudo em interiores, como *Roleta chinesa* e *A poção de Satã*. Numa entrevista em 1974, Fassbinder descreveu seus primeiros anos de atividade desta forma: “Produzi teatro como se fosse cinema e dirigi filmes como se fosse teatro, e agi assim de maneira completamente obstinada”. Onde outros diretores, ao adaptar um romance para o cinema, pensariam em abreviar uma cena porque durava muito, e portanto se tornaria estática (como podiam temer), Fassbinder persistia e insistia. O estilo de aspecto teatral que Fassbinder concebeu o ajuda a manter-se perto do livro de Döblin.

Exceto pela invenção de um personagem novo — uma figura de mãe capaz de tudo perdoar, Frau Bast, a senhoria de Biberkopf —, a maioria das alterações feitas na história por Fassbinder

apenas torna a ação visualmente mais compacta. No romance, Biberkopf não mora sempre no mesmo apartamento de um quarto, como ocorre no filme, e Fassbinder situa ali fatos que no romance ocorrem em outros locais. Por exemplo, no romance, Franz mata Ida na casa da irmã dela; no filme, o horripilante espancamento — que vemos num *flashback* repetido e alucinatório — se passa no apartamento de Biberkopf, e é testemunhado por Frau Bast. No romance, Biberkopf não mora com todas as mulheres a quem se liga; no filme, todas delas, uma a uma, se mudam para o seu apartamento, o que reforça a unidade visual do filme, mas também torna os relacionamentos anteriores à união com Mieze um pouco cômodos demais. E, mais do que aparentam no romance, as mulheres parecem prostitutas com um coração de ouro. Uma última invenção: é difícil não desconfiar que o canário na gaiola que Mieze dá de presente a Biberkopf (o presente é mencionado só uma vez, no romance de Döblin), que aparece muitas vezes nas tomadas feitas no apartamento de Biberkopf, cuja adoração pelo passarinho nós podemos observar, é uma reencarnação do canário que é o bem mais querido de McTeague, a única coisa que ele salva da ruína da sua felicidade doméstica, e que ainda está a seu lado, “em sua pequena gaiola dourada”, quando seu destino é selado, no deserto.

O cinema de Fassbinder é repleto de Biberkopfs — vítimas da falsa consciência. E o material de *Berlin Alexanderplatz* é prefigurado no decorrer dos seus outros filmes, cujo tema recorrente são vidas degradadas e existências marginais — criminosos rasteiros, prostitutas, travestis, trabalhadores imigrantes, donas de casa deprimidas e trabalhadores sobrecarregados, no limite de suas forças. Mais especificamente, as angustiantes cenas de matadouro em *Berlin Alexanderplatz* são prefiguradas pela seqüência no matadouro em *Wildwechsel* e em *Num ano de treze luas*. Mas *Berlin Alexanderplatz* é mais do que um compêndio de seus temas principais. Foi o coroamento — e a origem.

Num artigo escrito em março de 1980, após os dez meses que levou para filmar *Berlin Alexanderplatz*, Fassbinder declarou que leu o romance de Döblin pela primeira vez quando tinha catorze ou quinze anos e sonhou em transformá-lo em filme desde o início de sua carreira. Foi o romance da sua vida — descreveu como suas fantasias ficaram impregnadas pelo romance — e o seu protagonista foi o alter-ego de eleição de Fassbinder. Vários heróis de seus filmes chamaram-se Franz; e ele deu o nome de Franz Biberkopf ao protagonista de *Fox e seus amigos*, um papel que ele mesmo representou. Dizem que Fassbinder gostaria de representar o papel de Biberkopf. Não o fez; mas fez algo igualmente adequado. Tornou-se Döblin: a voz do narrador é a sua. Döblin é onipresente em seu livro, comentando e lamentando. E o filme tem uma recorrente voz fora de cena, a voz do romance, por assim dizer — e a voz de Fassbinder. Assim ouvimos muitas histórias paralelas, contadas no romance, como a do sacrifício de Isaac. Fassbinder preserva a exorbitante energia da voz que, no romance, remói os pensamentos, sem quebrar a cadência narrativa. A voz que remói os pensamentos é empregada não como um artifício antinarrativo, como nos filmes de Godard, mas sim para intensificar a narrativa; não para nos distanciar mas sim para nos fazer sentir mais. A história continua a se desdobrar da maneira mais direta e comovente.

Berlin Alexanderplatz não é um metafilme, como *Hitler*, de Hans Jürgen Syberberg; Fassbinder nada tem da estética do grandioso de Syberberg, a despeito da extensão de *Berlin Alexanderplatz*, ou de sua reverência pela alta cultura. É um filme narrativo, mas com *aquela* duração: um filme que conta uma história, em cenários de época (fim da década de 1920), com mais de cem atores (muitos papéis são representados por atores da trupe de Fassbinder) e milhares de extras. Um ator de teatro de 53 anos que tem papéis menores em alguns filmes de Fassbinder, Günter Lamprecht, representa Franz Biberkopf. Por excelentes que sejam os demais

atores, em especial Barbara Sukowa no papel de Mieke e Hanna Schygulla como Eva, o Biberkopf de Lamprecht eclipsa todos eles — uma representação forte e comovente, expressiva e esplendidamente diversificada, tão boa quanto as representações de Emil Jannings ou de Raimu.

Embora possível graças à televisão — é uma co-produção das tevês alemã e italiana —, *Berlin Alexanderplatz* não é uma série de tevê. Uma série de tevê se constrói em “episódios”, concebidos para serem vistos com intervalos — uma semana é o costume, como os antigos filmes seriados vespertinos de sábado (*Fantomas*, *Os apuros de Pauline*, *Flash Gordon*). As partes de *Berlin Alexanderplatz* não são de fato episódios, estritamente falando, uma vez que o filme fica diminuído quando visto dessa maneira, espaçado em catorze semanas (como o vi pela primeira vez na tevê italiana). A exibição num cinema — cinco segmentos de cerca de três horas, ao longo de cinco semanas consecutivas — é com certeza uma forma melhor de vê-lo. Em três ou quatro dias seria muito melhor. Quanto mais curto for o tempo em que a pessoa desviar sua atenção, melhor o resultado, exatamente como ocorre ao se ler um romance longo com o máximo de prazer e de força. Em *Berlin Alexanderplatz*, o cinema, essa arte híbrida, alcançou pelo menos algo da forma aberta, protelatória, e da força acumulativa do romance, ao ser mais longo do que qualquer filme jamais ousou — e por ser teatral.

[1983]

Uma nota sobre Bunraku

Arte é algo que se situa na estreita margem entre o real e o irreal [...] é irreal e, no entanto, não é irreal; é real e, no entanto, não é real.

Tchikamatsu Monzaemon (1653-1725)

No Bunraku, a peça se identifica, antes de tudo, como um objeto físico: um texto. E o texto é sagrado — ou seja, gerativo. Daí a solene cerimônia que abre cada representação: o leitor principal ergue o texto à sua frente e se curva numa reverência diante dele, antes de depositá-lo no leitoril baixo e começar a ler. O Bunraku é um teatro que transcende o ator, ao multiplicar e deslocar as fontes do *páthos* dramático.

A peça é encenada; vale dizer, recitada; ou seja, lida. O texto (declamado, cantado, entoado, pranteado) é pontuado ou sublinhado por música produzida por um instrumento de corda, o *shamisen*. É também, ao mesmo tempo, encenada por grandes fantoches fortemente expressivos, com metade ou dois terços do tamanho natural de uma pessoa. A encenação do drama ocupa o palco propriamente dito, diante da platéia: o amplo espaço retangular onde figuras — os fantoches e seus manipuladores — se movimentam. Mas a fonte das palavras e a música — um ou mais recitadores e os músicos sentados à direita do palco, numa tribuna — constituem um espetáculo paralelo. O diálogo não se dá “fora de cena”, como em certos filmes narrativos, mas fora do centro — deslocado, com a sua autonomia expressiva e corpórea.

O drama tem um duplo deslocamento de emoção, uma dupla escala, uma dupla cadência física e emocional. No palco, o princípio norteador é uma espécie de anti-histeria. Há a mudez dos protagonistas — que, em vez de atores vivos, são fantoches; há a impassibilidade e a onipresença dos seres humanos que os movimentam. Cabe ao recitador *yoruri*, que não só está fora do centro (do ponto de vista da platéia) mas também fisicamente imóvel, alcançar a máxima expressividade. A maioria dos textos, que consistem em narrativas e comentários, bem como em diálogos, é rebuscadamente emocional e a narração pode modular até um longo crescendo de soluços e gritos sufocados. A figura do recitador, que, por assim dizer, representa por procuração, em nome dos fantoches, é apenas um dos artifícios mediante os quais o Bunraku isola — decompõe, ilustra, transcende, intensifica — o que é representar.

O fantoche é, em protótipo, um boneco maleável movimentado por uma única pessoa. A invenção, em 1734, de um boneco movimentado por três pessoas levou o potencial emocional e gestual do fantoche a um nível jamais igualado, antes ou depois. O fantoche japonês pode girar os olhos, levantar as sobrancelhas, sorrir, cerrar os punhos; pode se fazer lânguido, vestir-se, correr, ter vida própria de forma convincente. Nenhum marionete movido por cordões ou pela mão é capaz de representar ações tão detalhadas e complexas; e os fantoches do Bunraku têm uma capacidade de comover a platéia e levá-la às lágrimas não alcançada por nenhuma outra tradição de fantoches.

Porém, a par de ampliar o alcance emocional e a expressividade do fantoche (uma vantagem que podemos ou não identificar com o “realismo”), o fato de multiplicar os operadores — e, forçosamente, trazê-los para o palco junto com os fantoches — molda e transforma de modo decisivo o registro emocional do drama de fantoches. O fantoche se acha literalmente sitiado, cercado, em número menor. A presença dos três manipuladores enormes confere aos movimentos e aos esforços do fantoche um esplendor de *páthos*. Os fantoches parecem

indefesos, infantis, vulneráveis. Contudo parecem também soberanos, dominadores, em sua própria pequenez, precisão e refinamento.

O Bunraku age em duas escalas de relação no espaço. O cenário, muitas vezes requintado, é construído segundo a medida dos fantoches. Os manipuladores são gigantes, intrusos. Ao lado da cabeça delicada de cada fantoche estão as três grandes cabeças dos operadores. Os operadores olham para o fantoche enquanto o manipulam. A platéia observa os operadores que observam o fantoche, espectadores primeiros do drama que animam. Os três operadores resumem a essência do que significa ser um deus. Ser visto, e impassível: um deles tem a face exposta. E estar oculto: os outros dois usam capuzes negros. O fantoche gesticula. Os operadores se movimentam ao mesmo tempo, como um corpo gigante, animando as diferentes partes do corpo do fantoche numa perfeita divisão de trabalho. O que a platéia vê é que agir é ser movido. (E, simultaneamente, observado.) O que se encena é a submissão a um destino. O fato de o rosto de um dos operadores estar exposto enquanto o rosto dos dois outros está velado é mais um artifício que confirma o característico duplo ditame do Bunraku: hipérbole e discrição, presença e ausência da substância dramática.

Essa relação entre os operadores e o fantoche não é simplesmente uma relação eficiente: é o mistério cruel que está no centro do drama do Bunraku. Manipular um pente para o fantoche, impelir o fantoche para a sua desgraça — em certos momentos, os operadores parecem criados do fantoche, em outros momentos, parecem seus raptos. Às vezes o fantoche parece repousar com firmeza nas mãos dos operadores ou estar mansamente suspenso no ar por eles; outras vezes parece estar num vôo perpétuo e infeliz. Há constantes mudanças de escala, para deliciar os sentidos e acirrar as emoções. Às vezes, os manipuladores sombreados se encolhem e os fantoches crescem até o tamanho natural. Em seguida, os operadores avultam outra vez e os fantoches voltam a ser frágeis e perseguidos seres liliputianos.

A situação que chamamos de arte requer, de forma característica, que olhemos com muita atenção e também que vejamos “além” (ou “através”) do que se entende como um obstáculo, uma distração, uma irrelevância. Num espetáculo de ópera, olhamos por cima ou através da orquestra a fim de nos concentrarmos no palco. Mas no Bunraku não se espera que olhemos através dos manipuladores sombreados e vestidos de preto. A presença dos operadores é o que dá ao Bunraku sua impessoalidade mítica e sua emocionalidade elevada e purificada. A fim de tornar a arte dos fantoches competitiva em relação à arte de atores vivos, diz Tchikamatsu, o texto deve estar “carregado de emoção”. Mas, acrescenta, “considero que o *páthos* é tão-só uma questão de contenção”. Comparemos com Balanchine, que levou a tradição ingenuamente emotiva do balé clássico ao seu auge ao desenvolver a idéia de que os dançarinos são co-partícipes, junto com fantoches ideais, da sublimidade do impessoal: “Silêncio, placidez e imobilidade são talvez as forças mais poderosas. São tão ou mais impressionantes que o furor, o delírio ou o êxtase”.

Na reflexão ocidental mais profunda sobre o teatro de fantoches (e, por extensão, sobre a dança), Kleist escreveu que a própria condição inanimada do fantoche era a pré-condição para expressar um estado ideal do espírito. A fantasia especulativa de Kleist — ele escrevia em 1810, sobre marionetes manipulados por cordões — se encontra encarnada e cumprida no Bunraku.

[1983]

Um lugar para a fantasia

A história do jardim é um cativante ramo da história da arte, ligado à história dos espetáculos ao ar livre (pantomimas, fogos de artifício, cortejos), à arquitetura, ao planejamento urbano — e também à história literária. Assunto sobretudo europeu, no passado (seus estudiosos eram franceses, ingleses, alemães), agora floresce também neste país. Um centro de atividade é a Biblioteca de Pesquisa Dumbarton Oaks, em Washington D. C., que possui um material excelente sobre a história do jardim.

A principal tradição da arte do jardim ocidental é antes inclusiva que excludente, pondo construções feitas pelo homem — de mármore, tijolo, tufo, estuque, madeira — entre árvores e plantas. E, entre as muitas construções que se repetem nos jardins (santuários, fontes, abrigos enfeitados, pontes), nenhuma é tão fascinante ou complexa em suas histórias e em suas associações como a gruta artificial. É um espaço, literalmente, profundo. O espaço recolhido ou subterrâneo criado pelo homem e denominado gruta é, em geral, um espaço já inofensivo. Outros nomes menos tranqüilizadores para o mesmo tipo de espaço são “caverna”, “câmara subterrânea”, “cripta”. A gruta de jardim é a versão domesticada de um espaço não raro amedrontador, e até repulsivo, que no entanto exerce em certas pessoas, entre as quais me encontro, uma atração muito forte. Sempre fui fascinada por grutas e sempre me afastei do meu caminho para vê-las, ou ver construções que as reproduzem. Tal curiosidade talvez não passe de pavor dominado — mas a gruta de jardim, afinal, não parece ser nada mais, ou nada menos, que uma brincadeira com sentimentos mórbidos.

Foi preciso secularizar ou miniaturizar as funções originais das grutas para que elas entrassem no jardim, um lugar concebido como um refúgio e um local de recreação. As grutas, sobretudo grutas de verdade, foram antes de tudo lugares sagrados. O nicho da sibila ou do oráculo, o retiro do eremita, o santuário secreto, o local de repouso dos ossos dos homens santos e dos ancestrais venerados — nunca estamos longe, em nossa imaginação, de algo que nos faça recordar a cela e o túmulo. E as grutas artificiais tinham, de início, propósitos rigorosamente práticos: como as maravilhosas câmaras mortuárias construídas pelos romanos como parte de projetos hidráulicos. Cavernas artificiais aparecem pela primeira vez como um item do planejamento do jardim no fim da República romana. A partir do fim do século I a.C., grutas artificiais, e cômodos adaptados para ter o aspecto de grutas, tornaram-se um traço comum nos jardins das casas de campo, ou vilas, dos patrícios romanos. Essas furnas, locais ornamentados que aludiam com elegância aos antigos lugares sagrados e aos seus mistérios, eram em parte construções práticas destinadas a prazeres e diversões ao ar livre — por exemplo, serviam de pano de fundo para peças de sátiros e para banquetes. Entre as casas de campo do mundo antigo cujas ruínas sobrevivem, talvez a mais famosa e portentosa, embora nada típica, seja a vila de Adriano em Tivoli, perto de Roma, que tem várias grutas.

O cristianismo atribuiu à gruta associações novas e conseguiu monopolizar a imagística da gruta durante mais de mil anos. Grutas supostamente naturais, mas na verdade estilizadas por completo, figuram em pinturas das narrativas cristãs — a caverna da Natividade, o sepulcro do Sepultamento — e nas vidas dos santos, como Jerônimo e Antônio, muitas vezes retratados orando ou sendo atacados na boca da sua gruta de eremita. O ressurgimento da gruta de jardim — ou seja, o restabelecimento da ligação entre a gruta e o jardim — teve de esperar pelo

Renascimento, quando a gruta pôde ser despojada de suas associações predominantemente cristãs e insuflada com um simbolismo novo e eclético (neoplatônico, humanista). Embora os jardins e as grutas das vilas clássicas tenham há muito tempo baixado de nível, algumas descrições — por exemplo, de Ovídio e de Lívio — foram preservadas e admiradas. O aprimoramento da gruta de jardim, um componente essencial da nova elevação alcançada pelo jardim no Renascimento, produziu portentos como a Grotta Grande, nos Jardins Boboli dos Medici, em Florença, e as numerosas grutas e maravilhas hidráulicas de Pratolino, tão admiradas por Montaigne e por outros visitantes estrangeiros. O uso das grutas das antigas vilas como locais para banquete, ao abrigo do sol, foi substituído no Renascimento por seu emprego como pano de fundo para espetáculos teatrais.

A idéia complexa e característica do jardim como uma obra de arte, que prevaleceu sobretudo na cultura ocidental — o jardim como uma paisagem “ideal”, que inclui uma antologia de elementos arquitetônicos, onde figuram chafarizes e diversos maquinismos espetaculares —, se define no Renascimento. Embora constituísse apenas um item do programa do jardim, que no Ocidente foi, na maior parte, heterogêneo, a gruta conta com um lugar privilegiado: é uma intensificação, em miniatura, de todo o mundo-jardim. É também a inversão do jardim. A essência do jardim consiste em estar ao ar livre, ser claro, aberto, espaçoso, natural, ao passo que a gruta é a quintessência do fechado, escondido, escuro, artificial, decorado. A gruta é tipicamente um espaço enfeitado — com afrescos, estuque pintado, mosaicos ou conchas (a associação com a água permanece como o ponto culminante).

Na história do jardim que começa no Renascimento, a gruta refletiu todas as oscilações do gosto, todas as idéias de teatro. A gruta como ruína artificial. A gruta como local para folias e travessuras. (Uma forma moderna e degradada sobrevive no Túnel do Amor de *papier mâché* dos parques de diversão.) A gruta como vitrine. A gruta como, por assim dizer, o elemento inatamente decadente do todo que constitui o jardim, o elemento mais impuro, e o mais ambíguo. É um espaço complexo e acumulativo, mal iluminado, enfeitado de modo exagerado. (Um apelo à fantasia e um lugar favorável para o aprimoramento do mau gosto.) A princípio, pensava-se ser o espaço mais intensamente “rústico” — a imitação de uma caverna, como em algumas vilas romanas. Por fim, tornou-se um espaço requintadamente teatral e incrustado. O telhado e as paredes da famosa gruta construída por Alexander Pope em Twickenham, nas décadas de 1720 e 1730, eram guarnecidos com cacos de espelho entremeados de conchas. (A gruta como *camera obscura*, na expressão de Pope.) No século xviii, muitas grutas foram construídas por colecionadores de conchas, sobretudo como um cenário para exibir seus tesouros. Uma das últimas grutas privadas, a Gruta de Vênus construída por Ludwig ii da Baviera em Linderhof, em 1876-1877, era um espaço teatral, cenário para diversas cenas de *Tannhäuser*, de Wagner. Le Palais Idéal du Facteur Cheval, em uma aldeia na França central, poderia ser vista como a grande gruta de jardim do princípio do século xx — e talvez a última da linhagem. O térreo, semelhante a uma cripta, dessa construção espantosa tem as incrustações características do interior de uma gruta de jardim, além do didatismo e da aspiração ao sublime. O objetivo do seu construtor é nada menos que miniaturizar, e portanto possuir, o sublime. Há inscrições, tabuletas, declarações, provérbios gravados nas paredes — a estrutura inteira foi projetada com algo que se assemelha ao gênio, pelo inspirado carteiro de aldeia e autodidata que a construiu sozinho, entre 1879 e 1912, como uma antologia da sabedoria espiritual do mundo. Por mais diversa no material e na sensibilidade, a gruta-labirinto de Ferdinand Cheval pertence à mesma família da gruta de Pope.

Grutas são locais de fantasia, mas as maiores grutas edificadas são, e sempre foram,

funcionais: desde as *cryptoportici* das vilas romanas (corredores subterrâneos que ligavam um edifício a outro, para evitar o calor do dia), ou este prodígio da engenharia romana, o *emissarium* do lago Albano (tema de um dos mais assombrosos livros de gravuras de Piranesi), até estes modernos reinos da fantasia que são as cavernas de calcário, com mais de 180 metros de comprimento, que abrigam as atividades da Brunson Instrument Company, em Kansas City, Missouri; ou os quilômetros de ruas de comércio subterrâneas em Osaka; ou as vastas cavernas escavadas na montanha atrás do Museu Nacional em Taipei, que abrigam os inumeráveis tesouros artísticos que Chang- Kai-Chek roubou quando fugiu da China para Taiwan em 1949; ou a estação de metrô do Louvre em Paris, diversas estações do metrô de Estocolmo e, sobretudo, o merecidamente célebre metrô de Moscou, em especial as estações Maiakóvski e Dínamo. A tecnologia moderna permitiu construir no subsolo numa escala nunca antes exequível: as grandes instalações subterrâneas estão destinadas a se multiplicar. Grutas de arte, grutas da indústria, grutas do comércio, grutas de guerra — todas são funcionais e no entanto parecem a síntese da poesia do espaço. Nas grutas, o funcional e o fantástico são tudo menos incompatíveis. Talvez seja por isso que o museu que Philip Johnson construiu no subsolo, para a sua coleção de arte, perto da sua Casa de Vidro em New Canaan, Connecticut, pareça um duplo da célebre casa — uma casa com paredes de vidro requer uma casa enterrada no subsolo —, mas não é convincente como um exemplo da gruta de jardim: é, de maneira excessiva, puramente funcional, reduzida ao essencial.

Muitos locais assolados pelo turismo podem proporcionar a experiência da gruta. As cavernas de Carlsbad no Novo México, as Cavernas Postojna na Eslovênia (perto de Liubliana), a Gruta d'Arcy perto de Vézelay ao sul de Paris, as Grotte di Netuno perto de Alghero no litoral oeste da Sardenha — essas cavernas naturais, admiradas pelos fãs de grutas como eu, cumprem também as funções das grutas artificiais. Pois não existe uma caverna natural liberada para os turistas que não tenha sido transformada (ainda que só pelas exigências de segurança) num cenário, ou museu, com guias que indicam com suas lanternas formas zoomórficas e tubos de órgão, em estalagmites e estalactites, para os visitantes enfileirados em escadas e em passarelas. (Em Postojna, atravessa-se parte das cavernas em uma ferrovia em miniatura.) O cemitério é um jardim com grutas — em geral, inacessíveis. Mas certos cemitérios, sobretudo em países latinos, têm mausoléus e criptas na superfície do solo, com grades em vez de portas, através das quais se pode espiar. As visitas aos túmulos etruscos escavados em Cerveteri, perto de Roma — como a Tomba Bella, com suas paredes com incrustações em relevo —, parecem visitas a grutas de jardim, como também as visitas às catacumbas de Palermo e de Guanajuato, cujas paredes são decoradas com múmias postas de pé ou com engenhosas pilhas de ossos, em vez de conchas.

A gruta de jardim não está extinta mas não será mais encontrada em jardins. E é mais encontrada na superfície que no subsolo. Enquanto a tradição arquitetônica dominante por meio século foi o feitio de máquina do estilo Bauhaus, grande parte das construções que contradiziam, divergiam, ou apenas ignoravam a estética hiper-racional da Bauhaus tendia exatamente a ter um aspecto de “gruta”: a linha curva, a parede de superfície incrustada, a atmosfera subterrânea, em edificações tão díspares como a Casa Milá e o Parque Güell, de Antoni Gaudí (a rigor, a maior parte da obra de Gaudí), *Merzbau*, de Kurt Schwitters (com suas grutas dos Nibelungos e de Goethe), a “Casa Infinita”, de Frederick Kiesler (ele projetou uma “Gruta para Meditação”), a Goetheanum, de Rudolf Steiner, na Suíça, e o terminal da twa, no aeroporto Kennedy, de Eera Saarinen. Uma das versões recentes mais fantasiosas é o projeto criado por John Portman para os Hotéis Hyatt. No primeiro hotel, em Atlanta, o hóspede atravessa uma entrada estranhamente pequena, pouco atraente, para em seguida receber o choque da inesperada altura em um espaço

fechado. O átrio de Portman — superdecorado, desordenado e centrado na água, em geral uma queda-d'água — é uma proposital transposição tosca de alguns motivos da gruta de jardim.

As grutas defendem o componente da fantasia, da frivolidade, do excesso na arquitetura e na emoção. As grutas de jardim podem estar obsoletas, no sentido projetado na escrita da história do jardim. Mas pode-se prever um futuro interminável para esse tipo de espaço, pois ele é uma parte permanente da nossa imaginação.

Uma gruta é tanto um esconderijo como um tipo de ruína; está na fronteira entre o amedrontador e o seguro, o sublime e o decrépito. É também uma parte permanente da nossa realidade. E aos temores e apreensões arcaicos encarnados na gruta se soma um medo especificamente moderno. Na década de 1950, houve uma pressão considerável sobre todos os proprietários de casas americanos para construir grutas em seus jardins. Eram chamadas de abrigos antiaéreos.

[1983]

O prazer da imagem

Por mais exultante que eu me sinta ao circular entre as obras-primas transfigurantes da coleção da galeria Mauritshuis, ainda preciso sucumbir ao sortilégio exercido por algumas pinturas menores: aquelas que retratam interiores de igrejas. Entre os prazeres que essas imagens oferecem, há antes de tudo um prazer genérico, que eu associo em especial à pintura holandesa (experimentei-o pela primeira vez de forma consciente diante de uma cena de patinação, de Brueghel), o prazer de cair para dentro de... um mundo. E esse lampejo de uma sensação de estar fora do corpo, de penetrar na pintura, que me afeta quando esquadrinho as representações desses espaços amplos, impessoais, povoados com figuras muito pequenas, revelou-se viciante, ao longo de décadas de visitas a museus.

Portanto, desmagnetizando-me com dificuldade dos Rembrandt e dos Vermeer, eu podia vagar, digamos, rumo a *O túmulo de William, o silencioso, no Nieuwe Kerk em Delft*, pintado em 1651 por Gerard Houckgeest, um *petit maître* que foi quase um exato contemporâneo de Rembrandt, em busca de prazeres um pouco menos individualizantes.

O espaço público escolhido, aqui, para pintar era consagrado a duas noções de sentimento elevado: sentimento religioso (é uma igreja) e sentimento nacional (abriga o túmulo do mártir fundador da Casa de Orange). Mas o título da pintura oferece o pretexto, não o tema. *O túmulo de William, o silencioso*, é dominado não pelo monumento, do qual só uma parte é visível, mas pelas marcadas linhas verticais das colunas e por uma luz feliz. O tema é uma arquitetura (em que o monumento tem o seu lugar) e, para os nossos olhos incorrigivelmente modernos, um modo de apresentar o espaço.

Todas as pinturas do grande, povoado pelo pequeno, que revelam o meticulosamente preciso, convidam a essa imaginada penetração no quadro. Está claro, saborear a miniaturização de um espaço público profundo e amplo numa pintura é um prazer muito mais complexo do que, digamos, devanear em museus históricos diante de mesas com maquetes da cenografia do passado. A transcrição por meio da miniaturização em três dimensões nos dá algo cujo intuito é o de um inventário, uma totalidade, e que encanta por estar repleto de detalhes inesperados — o que é verdade tanto para a maquete de uma ferrovia ou para uma casa de boneca quanto para um diorama. A superfície da pintura nos dá uma visão, modelada por noções formais preexistentes acerca do visualmente adequado (como a perspectiva), que deleita tanto por aquilo que exclui quanto por aquilo que seleciona. E boa parte do prazer de *O túmulo de William, o silencioso*, decorre da coragem de suas exclusões.

Para começar, a pintura não é apenas a visão de algo mas (a exemplo de uma foto) algo como é visto. Houckgeest fez outros retratos do interior da Nieuwe Kerk, inclusive uma pintura em ângulo mais aberto do mesmo local, hoje no Kunsthalle de Hamburgo, supostamente anterior à pintura da Mauritshuis. Mas esse é por certo seu mais original tratamento do espaço, em larga medida por causa dos traços que divide com o modo fotográfico de ver. Pois, além do seu método ilusionista — que registra o local, de um ponto de vista real, com considerável exatidão —, há o enquadramento incomumente estreito, que traz quase para a margem inferior do quadro a base da coluna que assoma no centro. E, enquanto a versão de Hamburgo mostra três janelas, as principais fontes de luz na pintura da Mauritshuis estão “fora de cena”. Vemos apenas a ponta escura de uma janela alta, logo abaixo da arcada na margem superior do quadro; a luz forte que

bate nas colunas vem de uma janela além da margem direita da pintura. Em contraste com a visão panorâmica geralmente almejada por pintores que documentam uma arquitetura (ou uma paisagem), a qual assimila mais do que pode ser visto por um único observador e cuja norma é um espaço que parece abrangente, integral (se em interior, compreendido em si mesmo, de parede a parede), o espaço aqui retratado é enquadrado e iluminado de modo a recusar a clausura visual. A própria proximidade do ponto de vista de Houckgeest é um modo de referir-se ao espaço muito mais amplo que continua além do espaço retratado dentro das margens do quadro, e de tornar o espectador consciente desse espaço. Esse é o método central para a estética da fotografia (da foto parada e também do cinema): tornar aquilo que não é visível, o que se acha fora do campo visual, um constituinte — dramático, lógico — daquilo que vemos.

O ponto de vista próximo, traço mais prontamente cativante da pintura de Houckgeest, provoca uma impressão coligada: a de uma incomum plenitude do espaço. Tradicionalmente, interiores de igreja são representados como um tanto vazios, para melhor alcançar uma impressão de amplidão, que se acreditava ser o aspecto visual mais eloqüente de uma igreja. A arquitetura era retratada como algo que antes enquadrava do que preenchia esse espaço profundo, e a iluminação garantia que as estruturas parecessem plausivelmente tridimensionais; sem iluminação dramática, os detalhes da arquitetura tendiam a nivelar-se. Na pintura de Houckgeest, a visão esboçada — não a luz, que é benéfica em vez de dramática — salienta a tridimensionalidade da arquitetura. Por estar tão perto, e tornar tão palpável a arquitetura, Houckgeest interditou o olhar que aparenta recender a interioridade, aura, emoção, espiritualidade, como se vê nas pinturas de seu contemporâneo Pieter Jansz Saenredam, o mais admirado entre todos os pintores holandeses de interiores de igreja, ou de um quase igualmente admirado pintor de arquiteturas da geração seguinte, Emanuel de Witte. À luz do critério associado ao vazio “poético” de pinturas como *Interior da Cunerakerk, Rhenen* (1665), de Saenredam, e *Interior de uma igreja católica imaginária* (1668), de De Witte, presente também na Mauritshuis, a pintura de Houckgeest pode parecer pouco evocativa, obstinadamente literal. A proeza de Saenredam foi combinar a atmosfera de algo remoto com o apuro do retrato, o retrato de uma igreja real de um ponto de vista real, embora nunca de um ponto de vista próximo — a opção excêntrica de Houckgeest, em *O túmulo de William, o silencioso*.

Mascarar uma parte do tema real ou nominal com um volume arquitetônico ou interpor uma tela ou uma treliça ou outra barreira gradeada entre o espectador e o tema são estratégias duradouras de enquadramento fotográfico, e vale a pena notar que Houckgeest, que escolheu um ângulo que deixa boa parte do sepulcro atrás da coluna no centro do primeiro plano, poderia ter tornado seu enquadramento ainda mais protofotográfico. Pois a coluna seguinte à direita, a coluna que avulta maior na versão de Hamburgo, ainda estaria parcialmente visível na composição cortada do quadro da Mauritshuis — ambos são pintados do mesmo ângulo — e, se estivesse ali, bloquearia ainda mais a nossa visão do monumento. Houckgeest preferiu ser impreciso e deixar o lado direito do espaço do quadro mais aberto.

A esse espaço, habitado mais densamente que o habitual por seus elementos arquitetônicos, acrescentam-se alguns poucos habitantes, no sentido normal do termo: oito pessoas atarracadas, agasalhadas, com as cabeças cobertas, duas das quais são crianças; um animal; e uma estátua alegórica num pedestal, o elemento situado mais à frente do monumento parcialmente encoberto. Contemplamos o espaço pintado por Houckgeest, que inclui, dentro do espaço, essas figuras diminutas, que se aproximam para ver ou já estão na posição de quem vê. Numa arquitetura, olhando para uma arquitetura. Dando a medida de uma arquitetura.

Embora as pessoas na pintura de Houckgeest sejam maiores (estamos mais próximos) e mais detalhadas do que os minúsculos figurantes que os paisagistas clássicos adicionavam a suas imagens panorâmicas, funcionam de modo comparável, estabelecendo a escala heróica da arquitetura. Ao estabelecer uma escala, as figuras humanas também criam, quase inadvertidamente, uma atmosfera: parecem reduzidas a anões pelos espaços que habitam e, em geral, são poucas. Em contraste com os mundos de maquetes tridimensionais, cujas representações miniaturizadas parecem mais satisfatórias quando um grande número de figuras pequenas se acha disposto na paisagem, o espaço arquitetural como tema da pintura é caracteristicamente, ainda que de modo irreal, pouco povoado. De fato, um espaço público abarrotado de gente é agora um tema indicativo do pintor “*naïf*” que, ao incluir uma porção de figuras pequenas, parece cometer, por assim dizer, um erro de gênero. O que parece profissional no retrato do interior de prédios grandiosos ou de espaços ao ar livre circundados por prédios é que o espaço, que sempre tem aspecto um tanto cenográfico, esteja escassamente povoado. Esse é o *páthos* involuntário de muitos retratos de arquitetura livres da carga de um afeto óbvio, como *O túmulo de William*, o *silencioso*. Todos os interiores de igreja, mesmo este, se tornam interiores “metafísicos” no sentido de De Chirico; ou seja, falam de uma necessária *ausência* do humano. Não podem deixar de sugerir esse *páthos*, essa sensação de enigma.

A presença de pessoas, mesmo que só uma, faz desse espaço também um momento de tempo em suspenso. É claro, quadros em que pessoas são retratadas nos estertores de alguma cerimônia ou prestes a se ocuparem de alguma coisa projetam um sentimento diferente do de quadros em que elas repousam, contemplam ou explicam. Como convém a uma igreja, a atmosfera é calma — mas talvez mais do que calma: aquietada, indolente, embora não sugira introspecção. Estamos longe das imagens de alienação apreciadas em meados do século xviii, quando o sublime era identificado com a *decadência* da arquitetura grandiosa do passado e os personagens se converteram em uma população de magras figuras desalentadas, paradas entre as ruínas, perdidas em devaneios. As figuras em corpo inteiro na pintura de Houckgeest têm um status, não apenas um tamanho: são cidadãos, cidadãos. Estão no local a que pertencem.

O espaço público, representado em duas ou em três dimensões, é em geral apresentado sendo usado em uma variedade de maneiras representativas ou estereotipadamente contrastantes. Nas pinturas holandesas de interiores de igreja, o uso das igrejas é muitas vezes, por assim dizer, integralmente secular. As pessoas que vemos na Nieuwe Kerk são espectadores, visitantes, não adoradores. À exceção dos dois homens que entram no quadro pela esquerda, elas estão de costas para nós, os espectadores do quadro, mas seu estado de ânimo parece bem claro. O pai no grupo da família em primeiro plano, com a mão levantada e a cabeça meio voltada para a esposa, parece na atitude de quem dá uma explicação. Os dois homens na parte afastada do cercado que contorna o sepulcro (um dos quais, virado para falar ao seu companheiro, se vê de frente) e a criança com o cachorro parecem apenas vagar. Essa modalidade extremamente não hebraica de cristianismo não requer a contínua reencenação da separação do sagrado; o espaço destinado à devoção está aberto por inteiro aos traços e às misturas irreverentes da vida cotidiana.

O espaço sagrado que é suavemente profanado, o espaço grandioso domesticado, tornado mais brando — crianças e cães (não raro, uma criança ao lado de um cão) são presenças características nas pinturas holandesas de interiores de igreja: emblemas da vida comum em meio aos esplendores do mármore. Comparem o número modesto de tais emblemas que Houckgeest admite (um cão, duas crianças), havendo optado por tratar a cena a curta distância, com a diversidade oferecida em uma imagem convencional em ângulo aberto, como em *Interior da*

Oude Kerk, Amsterdã (1659), de De Witte, que tem quatro cães, um deles urinando na base da coluna da esquerda, e duas crianças, uma delas um bebê no peito da mãe. Grafites são uma presença associada, ainda que menos regular — também eles serão entendidos como vestígios de crianças pequenas. O mais nítido dos desenhos em vermelho que Houckgeest registrou na coluna esbranquiçada e cálida do centro é um boneco feito só de linhas retas e com chapéu (o mesmo chapéu usado por seis homens na pintura), o estereótipo da figura humana desenhada por uma criança. E abaixo, rabiscado com o mesmo giz ou a mesma tinta vermelha, está o monograma do pintor e a data. Como se ele também fosse um vândalo sem talento.

Imaginar lugares engenhosos para pôr a assinatura ou o monograma é uma forte tradição do Norte, da qual Dürer era um mestre, e os pintores holandeses de interiores de igreja praticam uma espirituosa variante desse jogo. Em *Interior da Cunerakerk, Rhenen*, de Saenredam, o nome do pintor, o nome da igreja e a data da pintura têm de ser decifrados, no centro do primeiro plano, na inscrição gravada no túmulo sobre o chão. E, em muitos outros interiores de igreja, Saenredam insere essa informação numa coluna em que existem alguns desenhos toscos. Um exemplo excelente é o *Interior da Mariekerk, Utrecht* (1641), no Rijksmuseum em Amsterdã, onde a inscrição de Saenredam (nome da igreja, data da pintura, nome do pintor) aparece numa coluna na extrema direita em três cores, como se fossem grafites feitos por três pessoas diferentes, junto com diversos desenhos de figuras humanas com as mesmas três tintas ou com bastões de giz. *Interior da Buurkerk, Utrecht* (1644), de Saenredam, na National Gallery de Londres, é notável porque nos mostra, de pé diante da coluna da extrema direita, que tem um divertido desenho em vermelho de quatro figuras montadas a cavalo (embaixo das quais, em outra cor, está uma assinatura de Saenredam, traçada com esmero), uma criança de braço levantado que começa a fazer um outro desenho. (A seu lado, está sentada uma criança que brinca com um cão.) Longe de se dedicar a um sorrateiro ato de depredação, nós o imaginamos dando início à feliz realização de uma proeza imatura, à maneira da criança risonha que exhibe seu boneco de linhas retas numa pintura feita por volta de 1520, *Retrato de um menino com desenho*, de Giovanni Francesco Caroto, no Museo del Castelvecchio, em Verona — uma das raras representações pré-modernas da arte infantil. O grafite com assinatura de Houckgeest em *O túmulo de William, o silencioso*, não é original, portanto. Mas é algo incomum por causa de sua localização — o centro do quadro, não uma coluna em um canto — e da sua simplicidade, sua ausência de caráter informativo. É apenas um monograma que se auto-apaga, quase indistinguível dos desenhos da criança.

Os grafites que Houckgeest pôs na coluna central exprimem infantilidade, mas são exemplos de graça visual. Dois espaços são descritos. Duas noções de presença. Uma criança fez uma inscrição na coluna; o pintor desenhrou sobre a tela — dois espaços, logicamente, que só podem ser pintados como um espaço, fisicamente. E duas relações temporais entre o pintor e a igreja: como uma presença de vândalo na igreja anterior à pintura; e como o fiel documentarista da igreja que, após registrar a arquitetura tal como é, assina o documento.

Uma visão retrospectiva nos ensina que o paralelo irônico entre a assinatura de um pintor e o rabisco de uma criança numa superfície pública é uma idéia potencialmente muito rica, que viria a ter uma longa carreira nas artes visuais e talvez nunca tenha sido tão produtiva como em décadas recentes. Mas isso não pôde ter início enquanto os grafites eram entendidos apenas de forma negativa — como imaturos, embrionários, ineptos. Os grafites tinham de ser vistos como uma afirmação de algo, uma crítica à realidade pública. Só em meados do século xx os grafites foram descobertos como “interessantes” — palavra-chave que assinala o advento do gosto

moderno — por pioneiros do gosto moderno como Grandville ou Baudelaire. Um auto-retrato feito por Grandville em 1844, em que mostra a si mesmo desenhando ao lado de uma criança na superfície de uma parede recoberta de grafites, defende a idéia de um modo mais explícito do que o paralelo de Houckgeest entre dois tipos de inscrição, que aqui são apenas *riscos* (aqueles que os perpetraram estão ausentes).

A pintura de Houckgeest exprime um mundo em que a ordem abstrata do Estado, da vida coletiva (representada por um espaço gigantesco), é tão assumida, tão bem-sucedida, que pode ser objeto de brincadeira, da parte de elementos em miniatura que representam a incursão do pessoal, do mundo dos simples mortais. A ordem pública pode ser relaxada, pode até ser ligeiramente desfigurada. O sagrado e o solene podem tolerar um pouco de profanação. A imponente coluna principal em seu retrato da Nieuwe Kerk não é de fato danificada pelos grafites, da mesma forma que a coluna localizada em posição menos central na pintura de De Witte não é danificada pelo ato de mijar do cachorro. A realidade é robusta, e não frágil. Grafites são um elemento de encanto no majestoso ambiente visual, sem sequer o mais leve antegosto da ameaça trazida pela onda de assinaturas indecifráveis de adolescentes rebeldes que recobriu e esfolou a fachada de monumentos e a superfície de transportes públicos na cidade onde eu moro — grafites como uma afirmação de desrespeito, sim, mas acima de tudo simplesmente uma afirmação: a fala dos que não têm poder. Estou aqui, também. Os grafites registrados nas pinturas holandesas de interiores de igreja são silenciosos; não exprimem nada senão a sua ingenuidade, a cativante falta de habilidade daqueles que os perpetraram. O desenho na coluna na pintura de Houckgeest não é dirigido a ninguém; é, por assim dizer, intransitivo. Mesmo aquele “gh” em vermelho mal parece dirigido a alguém.

O que essa pintura mostra é um espaço amigável, um espaço sem discórdia, sem agressão. O grandioso, ainda inocente da invenção do espaço melancólico e anterior a ela. Os interiores de igreja são o oposto das ruínas, local onde o caráter sublime do espaço seria situado com o máximo de eloquência no século seguinte. A ruína diz: Isto é o nosso passado. O interior de igreja diz: Isto é o nosso presente. (Essas pinturas eram subvencionadas, compradas e expostas porque a beleza da igreja era uma questão de orgulho local.) Agora — tenham as igrejas sobrevivido intactas, como a Nieuwe Kerk em Delft, ou não — o interior de igreja também diz: Isto é o nosso passado. Porém, mesmo instalados nestes templos de melancolia que são os grandes museus de pinturas dos Velhos Mestres, como a galeria Mauritshuis, esses quadros não se prestam a devaneios elegíacos. Embora afeiçãoada aos registros melancólicos do espaço tal como se encontram nos retratos arquitetônicos feitos na Itália no século xviii, em especial de ruínas romanas, e em imagens de grandes ruínas naturais (vulcões) e do espaço como labirinto (grutas artificiais), eu também procuro com ardor o alívio proporcionado por essas vigorosas e frias representações em miniatura de espaços públicos grandiosos pintados um século antes, na Holanda. Quem poderia deixar de apreciar a idéia de um mundo em que a transgressão não constitui uma ameaça, a perfeição não é um ideal e a nostalgia não é uma compulsão?

[1987]

Sobre Hodgkin

1

Hoje em degeneração, as tarefas e as liberdades modernistas têm suscitado uma cautelosa timidez entre pintores do maior talento, quando pressionados a falar sobre a sua arte. Parece inconveniente, ou ingênuo, ter muito a dizer sobre quadros ou associar a eles algum “programa” explícito. Basta de teorias que expõem um modo ideal de pintar. E, uma vez que as afirmações murcham, e junto com elas as contra-afirmações, basta também de qualquer coisa que pareça uma provocação. O decoro sugere que os artistas devem dar a impressão de apanhados numa armadilha quando trazidos à luz e que arrisquem alguns astutos e significativos olhares de esguelha. Como complemento dessa veneranda fortaleza do gosto moderno, a parede branca da galeria, há um último reduto do modernismo sitiado: a mente branca do pintor. E o pensativo — em contraste com o inarticulado — pode ter boas razões para ser desconfiado, preocupado, carente (de palavras).

2

Num período anterior do século, foram os escritores mais sensíveis que puderam dar início à transposição para palavras do encontro com um conjunto de quadros muito admirado, pagando tributo à pintura como uma forma do *indizível*.

Como escreveu Paul Valéry em 1932 (é a primeira frase de “Sobre Corot”): “Sempre é preciso pedir desculpas por falar em pintura”.

A partir do apelo de cada arte àquilo que só seus meios podem encenar, segue-se que nada pode ser parafraseado ou transposto em outro meio. Pintura, como música e dança, não significa no sentido verbal; aquilo que se vê é o que se pode alcançar. “Uma obra de arte, se não nos deixa mudos, é de pequena valia.” (Valéry de novo.) É claro, não *permanecemos* mudos.

Mas existe um incentivo adicional para ser acanhado acerca do que pode ser dito agora, quando o objetivo e a justificação da arte após o modernismo passaram exatamente a gerar debate — sobre o que não é arte. Um repúdio enérgico à idéia de arte que decorre da reverência à arte dominou a criação artística e o discurso crítico na última década. Centrou-se na equivalência entre, de um lado, os propósitos estéticos e seus critérios implacavelmente “altos” e, de outro lado, as formas ilegítimas ou indefensáveis de privilégio social. Para aqueles cujo interesse principal não é nem abrir o jogo sobre aventuras no terreno pessoal nem falar em favor de comunidades fervorosas, mas sim perpetuar as antigas e semi-opacas seqüências de admiração, emulação e superação, a prudência pode sugerir que se diz menos e não mais.

3

O ataque contra a arte — por ser, exatamente, arte — tinha de ser apoiado pela maneira peculiar e redutora que tem o modernismo de afirmar a autonomia da arte, cuja energia provém, em grande parte, de negar a idéia de hierarquia entre as modalidades da arte. Destituída do respaldo das maneiras herdadas de discriminar entre temas e rumos, a natureza dos quadros foi inexoravelmente subjetivada; e arditamente plebeizada.

Existem duas assertivas principais neste restrito campo do que cabe ao pintor dizer. O pintor declara que os quadros não precisam ser “explicados”. O pintor explica que os quadros deveriam,

de modo correto, ser vistos como “coisas”.

4

Há um logo à frente... ou perto... ou lá adiante...

E talvez não no lugar óbvio, como um museu ou a sala do colecionador; pode estar na parede de um restaurante ou no saguão de um hotel.

Mas, onde quer que o vejamos, sabemos *o que* é. Podemos não saber *qual* é. Mas, mesmo que estejamos do outro lado da sala, sabemos *quem* o fez.

Em contraste com a pintura de eras anteriores, esse é um dos aspectos reguladores da experiência — e da criação — da arte neste século. Cada artista é responsável por criar sua “visão” singular — um estilo pessoal, do qual cada obra constituiu um exemplo. Um estilo equivale a uma linguagem pictórica de peculiaridade máxima: aquilo que se afirma como a linguagem *desse* artista e de mais ninguém. Usar seguidas vezes os mesmos gestos e formas não é algo visto como uma falha de imaginação num pintor (ou num coreógrafo), como poderia ser num escritor. A repetição parece intensidade. Pureza. Força.

5

Uma primeira observação sobre a obra de Howard Hodgkin: o grau em que tudo feito por Hodgkin parece inequivocamente feito por ele.

O fato de as pinturas serem feitas em madeira parece aumentar sua retangularidade — e sua “coisidade”. Em geral modestas no tamanho, à luz dos critérios modernos, elas parecem rudes, com o aspecto de caixas, às vezes até pesadas por causa das proporções da moldura em relação à parte interna do quadro, com algo semelhante à forma, ou mesmo à escala, de uma janela, que exhibe uma dança de formas roliças, que estão ou encerradas em pinceladas densamente enfáticas, que emolduram (ou escudam), ou pintadas na margem da moldura ampliada. Os quadros são atulhados de desenhos engenhosos e cores espessas e exuberantes. (O verde de Hodgkin é tão cortante quanto o rosa de De Kooning e o azul de Tiepolo.) Tendo renunciado ao outro recurso básico da pintura, o desenho, Hodgkin pôs em ação o repertório de cores mais inventivo e de maior efeito sensual entre todos os pintores contemporâneos — como se, ao chamar a si a antiga discussão entre *disegno* e *colore*, ele quisesse dar a *colore* sua vitória mais suntuosa e exclusiva.

6

“Meus quadros tendem a destruir-se uns aos outros quando são pendurados muito próximos”, observou Hodgkin. Não admira. Cada quadro é, idealmente, uma sedução máxima. É mais difícil para o quadro defender sua causa se, à distância em que ele é mais bem visto, não conseguimos evitar certas solicitações adjacentes. Mas o espectador pode ficar tentado a resolver o problema abandonando a distância adequada na qual todos os encantos do quadro podem ser apreciados para, em vez disso, concentrar-se numa imersão no puro êxtase das cores — algo que os quadros de Hodgkin nunca deixam de proporcionar.

7

Uma visão demasiado próxima do quadro não apenas renderá uma nova rodada de sensações voluptuosas (digamos, as listras rosa-salmão agora visíveis por trás daquilo que a três metros de distância parecia azul cobalto). Além disso, recordará ao espectador aquilo que estiver escrito ao lado ou abaixo: seu título.

Folhas, Interior com figuras, Após o jantar, O terraço, Delhi, Veneza/Sombras, Lençóis limpos, Bermudas vermelhas, Sr. e sra. James Kirkman, À maneira de Corot... títulos como esses indicam um espectro agradavelmente amplo de temas familiares: a natureza-morta, a cena *plein-*

air, o interior íntimo, o retrato, a homenagem à história da arte.

Às vezes, o título corresponde a algo que se pode discernir.

No mais das vezes, não se pode. Isso é mais obviamente verdadeiro no tocante aos retratos — ou seja, os quadros cujos títulos são o nome de alguém; em geral dois nomes, um casal. (Os nomes, os de amigos e colecionadores, não serão familiares aos espectadores.)

Alguns títulos que são expressões, como *Como um livro aberto*, *Já não nos conhecemos antes?*, *Contando os dias*, parecem extraídos da história de um relacionamento amoroso. *No Central Park*, *Egito*, *Na Riviera*, *Noite em Veneza* — muitos títulos evocam um mundo muito específico, o mundo conhecido por meio de viagens feitas para ver e saborear. (Ficamos sabendo de uma porção de refeições.) Alguns títulos insinuam uma história subjacente, a qual podemos ter certeza de que não vamos ouvir — como os relances, presentes em vários quadros, da forma de um corpo sobre uma cama. Mas existe um impulso tanto para menosprezar quanto para revelar a carga de certos quadros. Assim, um dos maiores quadros recentes de Hodgkin, e um dos mais esplêndidos e emocionantes, tem por título *Instantâneo*. Embora ofereça uma arguta gama de sinais, desde uma anotação improvisada em um diário, como *De volta da praia*, ou *Cafeteria no Grand Palais*, até a queixa abrupta, como *Paixão*, *Ciúmes* e *Carta de amor*, a maioria dos títulos são indicações fortuitas ou ligeiramente irônicas que os situa em contraste sutil com a orgulhosa exuberância de emoção dos quadros, a sua paleta festiva e extasiada.

Claro, o fato de uma pessoa ou de um lugar ser nomeado não significa que esteja retratado.

Na baía de Nápoles, *Natureza-morta num restaurante*, *Numa terra quente* — a presença de “em” num grande número de títulos tem um duplo sentido. Significa que o artista esteve “em” tais lugares, ou em tais lares felizes. (Não esperamos um título de Hodgkin que informe estarmos “em” uma masmorra.) E significa que, quer o espaço nomeado seja interno ou externo, o próprio quadro é uma espécie de interior. Olhamos para dentro do quadro, para algo que está ao mesmo tempo exposto e oculto.

Alguns títulos — *Amantes*, por exemplo — confirmam o cunho sugestivo de certas formas entrelaçadas. Uns poucos títulos — como *Noite egípcia* e *Casa perto de Veneza* — conseguem fazer com que os quadros pareçam representacionais no sentido convencional. Mas, à exceção de proezas virtuosísticas como *Espelho veneziano*, Hodgkin não oferece a *aparência* do mundo, uma impressão. (Uma emoção não é uma impressão.) Quase nunca uma pintura de Hodgkin abriga formas mimeticamente distintas e só algumas pinturas têm formas que pareceriam alusivamente distintas mesmo sem a pista fornecida pelo título. O subjetivismo dessas pinturas é o oposto daquele associado ao Impressionismo: preservar o frescor visual do primeiro momento fugaz em que algo é visto. Hodgkin almeja reinventar a visão de algo depois de já ter sido visto, quando já adquiriu os pesados atavios da necessidade intrínseca.

8

Trabalhando numa fronteira, muito própria a ele, situada entre a figuração e a abstração, Hodgkin constrói uma argumentação muito vigorosa em defesa de sempre se encarar como representacional a sua coreografia de pontos, listras, discos, arcos, meias-luas, losangos, flechas e faixas onduladas.

“Sou um pintor representacional, mas não um pintor de aparências”, é assim que se apresenta. “Faço pinturas representacionais de situações emocionais.” Observem que diz “situações emocionais” e não “emoções”; não está autorizando a tentativa de ler uma emoção específica em um dado quadro, como se o quadro fosse “sobre” esse assunto.

A fórmula de Hodgkin é apuradamente contida, além de incisiva e atenta.

Situações emocionais de quem? Do artista?

Obviamente, títulos como *Após uma visita a David Hockney* ou *Jantar no Palazzo Albrizzi ou Céu indiano* pareceriam trapanças se o pintor jamais tivesse encontrado David Hockney, jamais tivesse visitado a Itália ou a Índia. Temos de admitir que, nesse sentido, todos os quadros são autobiográficos, embora só alguns dos títulos deixem isso explícito. Porém poucos deles são auto-referentes no sentido estrito. O que se exhibe não é o estado emocional do artista. E os quadros prestam o tributo mais enfático e compenetrado ao mundo exterior, aos seus objetos, belezas e oportunidades estimáveis. De fato, o caráter sublime da cor nos quadros de Hodgkin pode ser visto, antes de tudo, como uma expressão de gratidão — ao mundo que resiste e sobrevive ao ego e aos seus dissabores. Duas paixões que associamos a esse pintor — viajar e colecionar — são expressões de um sentimento caloroso e reverente por aquilo que *não* é ele mesmo.

9

Muitos quadros se referem ao “exterior”, como se dizia antigamente. A locais de lazer já consagrados por grandes pintores do passado, que nunca nos cansamos de revisitar: Índia, Itália, França, Marrocos, Egito. As estações em sua plumagem exótica: frutos, palmeiras, um céu de cor chamuscada. E prazeres domésticos desfrutados no estrangeiro. (*Na cama em Veneza*, não na cama em Londres; o pintor não está viajando sozinho.) Existem atos de amor, jantares, visitas a obras de arte, compras e contemplação à beira da água. Os locais dão indício de um olho ávido e de um gosto pelo domesticado; jardins e terraços, nada de florestas ou montanhas. A evocação de um turismo sensual, aprazível — jantares festivos, passeios noturnos, afeição à arte, visitas memoráveis —, afirma com audácia a idéia de prazer.

Mas os títulos também sugerem uma outra relação com o prazer, em suas referências ao tempo, às estações e às horas do dia. O tempo mais comum é o de chuva; a estação é invariavelmente o outono; se uma hora do dia é mencionada, em geral é o pôr-do-sol — que, além de ser a maior história de cores na existência diária da maioria das pessoas, tem um amplo lugar no tesouro da melancolia.

Todos os títulos com “pôr-do-sol”, “outono”, “chuva”, “após...”, “adeus a...”, “a última vez...” sugerem a sombra pensativa que recai sobre todos os prazeres quando são emoldurados, e até teatralizados, como atos da memória.

Hodgkin pode muitas vezes estar *en voyage*, mas não como um contemplador (o projeto impressionista). Em lugar de um contemplador, existe um rememorador. As duas buscas, a do viajante e a do colecionador, estão impregnadas de sentimento elegíaco.

10

Depois que a loja fechou, A última vez que vi Paris, Quando fui para o Marrocos?, Adeus à baía de Nápoles... muitos títulos focalizam o tempo (“depois”), a consciência das finalidades.

Arte feita a partir de uma sensação de diferença, de uma sensação de triunfo, de uma sensação de tristeza.

Se existem tantos quadros que rendem homenagem aos sentimentos e às sensações que Veneza inspira, é porque essa cidade é hoje, como jamais poderia ter sido para Turner, evocativa por excelência do sentimento de perda.

11

Não que o exótico, ou o meridional, seja necessário para liberar o impulso dessa sensibilidade “meridional” para pintar.

Mas talvez esse pintor precise viajar.

Uma viagem é um intensificador, uma licença para o olho ávido (e para os outros sentidos). É

preciso separar-se de sua terra. E depois é preciso voltar para a sua terra a fim de avaliar o que foi armazenado.

Em princípio, o pintor poderia fazer quadros a partir de tudo aquilo que viveu, fez e viu. Isso cria uma pressão insuportavelmente aguda para pintar e um sentimento de aflição da mesma forma agudo.

A viagem, a impressão que a pessoa se atreveu a buscar fora de si mesma, pode ser usada como um filtro e como um acicate. Organiza o desejo de pintar. Confere a ele um ritmo e a maneira correta de adiar.

É importante não ver *demais*. (E não há nada a ser reproduzido.) Portanto Hodgkin não faz esboços, não tira fotos, não faz nada óbvio a fim de guardar na memória a cena, ou o interior, ou a imagem, ou o rosto — fiando-se, em vez disso, no que acontecerá quando a visão de algo se houver entocado bem fundo na memória, quando ela tiver acumulado peso emocional e pictórico.

Um modo de sentir é um modo de ver.

O que vale a pena pintar é aquilo que permanece na memória e é por ela transformado. E aquilo que sobrevive ao teste de demoradas ponderações e incontáveis atos de re-visão. Quadros resultam da soma de muitas decisões (ou de muitas camadas, ou pinceladas); alguns são trabalhados durante anos para encontrarem a textura exata de um sentimento.

12

Olhar de perto aquilo que as pancadas e as arremetidas do pincel de Hodgkin depositaram numa superfície é sentir, às vezes, que a pessoa previu o itinerário do pincel, a partir da primeira e gerativa onda de sentimentos. As formas características das pinturas de Hodgkin se assemelham a um vocabulário de sinais para a circulação, a colisão e o reencaminhamento do desejo.

Às vezes, tem-se a impressão de que a inundação ou o alagamento até a margem transbordou sobre a moldura. Às vezes, é a moldura que se moveu para o interior, inchou, duplicou, como que para abranger o que não pode ser abrangido. (As verticais gordas de *Instantâneo*, como as laterais de um proscênio, ou um portão; a grossa moldura oval de *Carta de amor*, que espreme, comprime o coração daquilo que pulsa no centro.)

A moldura contorna com uma bainha, evita que a pessoa caia para fora da margem do mundo. E a moldura dá permissão para se mostrar a emoção.

Torna possível a ambição da obra de Hodgkin e a sua tensa, e habilmente avaliada, concisão de enunciado. Hodgkin compreendeu que se os quadros forem densos o bastante podem seguir duas direções, fazendo justiça a texturas íntimas bem como a emoções de grande expressividade. (Vuillard e ópera, por assim dizer.)

13

Veneza: mais uma vez. Imaginar o imaginado. Quando queremos ver Veneza mais uma vez e já a vimos muitas vezes, erguendo-se do mar, no inverno, talvez, semideserta, o que apreciamos é não ter ela se modificado em nada.

Ou ficamos junto à amurada do barco que sobe o rio Nilo, a um dia de viagem após a partida de Luxor, e está na hora do pôr-do-sol. Apenas contemplamos. Nenhuma palavra nos compele a escrever; não desenhemos um esboço nem tiramos uma foto. Olhamos e às vezes nossos olhos se sentem cansados, e olhamos de novo, e nos sentimos saturados, felizes e terrivelmente inquietos.

Há um preço a pagar por continuar teimosamente a fazer amor, por meio dos próprios olhos, com esses lugares antigos, famosos, assolados pelo turismo. Por não abandonar: o esplendor em

ruínas, o imperativo do êxtase. Por continuar a operar em favor e em louvor da beleza. Não se trata de não termos notado que essa é uma atividade que as pessoas hoje em dia encaram com condescendência.

De fato, podemos passar a vida inteira nos desculpando por termos encontrado tantas vias de acesso para o êxtase.

14

A idéia é pôr o máximo possível de cor, de sentimento, em cada quadro. É como se os quadros precisassem de suas bordas largas para conter tanto sentimento. Como se precisassem ser pintados em algo duro, madeira, uma vez que encarnam uma sensação tão grande de vulnerabilidade.

A sensação de vulnerabilidade não diminuiu. Tampouco a sensação de gratidão: pelo privilégio de sentir, pelo privilégio da volúpia, pelo privilégio de saber mais em vez de menos. Há um heroísmo na veemência e na falta de ironia dos quadros de Hodgkin. Ele trabalha nos quadros como se a pintura ainda pudesse ser um veículo de autotranscendência.

Em tais assuntos, com tais propósitos, a corrida é mais propícia para os lentos.

[1995]

Um léxico para *Available light**

available light. 1983. Obra de 55 minutos para onze dançarinos (cinco mulheres e seis homens), patrocinada pelo Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles: a terceira produção em grande escala de Lucinda Childs. Música de John Adams, cenário de Frank Gehry, figurinos de Ronaldus Shamask, iluminação de Beverly Emmons.

beleza. A autoridade visionária da obra de Childs reside, em parte, em sua falta de retórica. Sua rigorosa recusa de clichês e de tudo o que possa tornar a obra fracionada, fragmentada. A recusa do humor, da autozombaria, do flerte com a platéia, do culto da personalidade. A aversão ao exibicionismo: o movimento que chama a atenção para si mesmo, os “efeitos” isoláveis. A beleza como, acima de tudo, uma arte da recusa.

coreografia. Childs começou definindo-se como uma coreógrafa “moderna”; portanto, alienada da “tradição”. (Duas décadas atrás, ainda podia parecer razoável encarar a dança moderna como a antítese e a subversão da dança clássica.) Quando ela de fato começou a coreografar espetáculos de dança, em 1968, o fez com uma predileção por conservar o vocabulário do movimento relativamente simples, procurando a complexidade em outra parte — no projeto complexo das formas espaciais e no tempo. Mas nas obras coreografadas com base na música a partir de 1979, que propõem um vocabulário do movimento muito mais complexo, Childs rompeu de modo radical com a estética antibalé dos demais coreógrafos ex ou neoduchampianos aos quais se havia agrupado. De todos os adeptos do rigorosamente moderno entre os coreógrafos contemporâneos, ela tem a relação mais sutil e mais minuciosa com a dança clássica. Se o seu emprego de parcelas da linguagem do balé é menos fácil de reconhecer que os de Merce Cunningham e de Twyla Tharp, isso ocorre porque Childs não funde os movimentos e as posições do balé em uma mistura eclética mas sim os transforma e os reinterpreta integralmente. Nisso, como em outras questões, ela é inflexivelmente anticolagem. Assim, a coreografia de *Available light* não foi concebida primeiro e só depois ilustrada com a música, o cenário e o vestuário, mas sim solicitada, pressuposta e trabalhada numa relação rigorosa com todos eles — o palco em dois níveis concebido por Gehry, a música de Adams em múltiplas camadas, os figurinos construtivistas e em três cores (preto, vermelho e branco) de Shamask.

complexidade. Cunningham, em 1952: “Para mim, parece bastar que a dança seja um exercício espiritual sob a forma física, e que o que é visto seja aquilo que é. E não creio que seja possível ser ‘simples demais’”. Os ritmos requintados e os tempos e configurações complexas da obra de Cunningham, a maneira como a atenção é dirigida mediante uma presença simples, sem adornos, sem explicação e não raro descentralizada, propunham um novo padrão do complexo.

cunningham, merce. Childs, que estudou com Cunningham entre 1959 e 1963, adota a idéia de

Cunningham de que a dança não deve expressar alguma outra coisa (uma emoção, uma história, uma paisagem interior), mas não adota o método de Cunningham, que consiste em tornar os elementos da dança contidos em si mesmos, autônomos, até aleatórios em sua mistura (e por vezes em sua aparência). “Eu não gostava”, disse Cunningham certa vez, “que um movimento *significasse* algo.” Essa postura liberadora foi associada a um vasto componente de paródia presente na linguagem de Cunningham: movimentos pós-Graham (as costas curvadas para trás em Cunningham são um comentário irônico sobre a contração de Graham) e posições de balé inclinadas para o lado. Em decorrência dessa estética eclética, muita ironia. (A coreografia de Cunningham é uma arte da desarticulação e portanto cômica, em última análise.) Childs unifica por temperamento; sua estética recusa o eclético, o desarticulado — nunca cita. Embora um de seus principais critérios de graça seja a jovialidade, sua obra é quase destituída de ironia. Seu tom é austero mas nunca frio. Ao adotar a posição de Cunningham (a recusa do enredo, do “sentido”), Childs extraiu daí outras conseqüências; ela pôs de lado as piadas, as brincadeiras, o lirismo tristonho, e partiu rumo ao sublime.

dance. 1979. A primeira produção em grande escala, uma obra de cem minutos para uma companhia de nove dançarinos. Música de Philip Glass, iluminação de Beverly Emmons e um filme de Sol LeWitt de trechos de três das cinco partes (“Dance # 1”, “Dance # 3” e “Dance # 4”). Coreógrafos tão díspares como Cunningham e Pina Bausch criaram obras acompanhadas por um registro de imagens simultâneo, exibidas em um monitor de tevê colocado sobre o palco; em contraste com esse emprego aditivo e fragmentador, a projeção do filme de LeWitt numa gaze transparente na frente do palco constitui um autêntico cenário e uma autêntica transfiguração da dança. A sincronização ininterrupta do filme e da dança cria um espaço duplo — plano (a gaze/tela) e tridimensional (o palco) — e engendra uma realidade dupla, ao mesmo tempo a dança e a sua sombra (documentação, projeção), ao mesmo tempo proximidade e distância. Ao registrar os dançarinos de ângulos variados, em close e de longe, o filme de LeWitt segue os dançarinos, às vezes na mesma altura, outras vezes de cima — usando a divisão da tela e imagens múltiplas. Ou então os imobiliza, num quadro congelado (ou numa série de fotos), através do qual o dançarino passa. Ou então espera junto com a dançarina, como no início de “Dance # 4”, o segundo solo de Childs, quando Childs aparece num grande close semelhante a uma máscara sobre a gaze e também como uma figura pequena e imóvel, de branco, no palco. O filme é um fantasma amigável e intermitente que faz com que os dançarinos, vistos por trás da gaze, pareçam também desencarnados: cada um parece ser o fantasma do outro. O espetáculo se torna genuinamente polivalente, embora o filme esteja, em última análise, subordinado à dança. “Dance # 2”, o primeiro solo de Childs, e a conclusiva “Dance # 5” têm lugar sem o fantasma do filme.

diagonal. Um elemento identificador na coreografia de Childs: um princípio de avidez no tocante ao espaço. Os dançarinos muitas vezes fazem um arabesco num *plié* baixo, com o braço prolongando a diagonal — a linha mais longa que o corpo pode fazer. E muitas vezes se movimentam na diagonal — a distância mais longa que se pode percorrer num palco sem mudar de direção. As aventuras de Childs com a diagonal têm sua apoteose em *Relative calm*, em que duas das quatro partes são inteiramente coreografadas na diagonal. Na primeira parte, a companhia inteira dança para trás e para frente em trilhas paralelas do canto direito frontal do palco para o canto esquerdo ao fundo, durante 23 minutos de um crescente júbilo; na terceira

parte, um solo, Childs dança por dezessete minutos em seqüências de movimentos de extensão variada, pontuadas por piruetas, na diagonal oposta... E mover-se na diagonal significa muitas vezes uma intensificação, como no final de “Dance # 1”, de *Dance*, quando de repente quatro pares de dançarinos correm seguidas vezes do canto esquerdo frontal para o canto direito do fundo do palco. Ou em *Available light*: Childs chega ao canto direito frontal do palco e avança lentamente para o canto esquerdo do fundo do palco, através de um corredor formado por oito dançarinos, quatro de cada lado.

duplicação. Uma estrutura recorrente na obra de Childs: cindir o dançarino em duas versões, a ação em dois níveis, que se processam simultaneamente. Por exemplo, numa obra antiga, *Street dance* (1994), a voz de Childs, gravada numa fita, era ouvida pela platéia reunida num sótão situado no sexto andar, de onde a viam na rua, embaixo, executando os movimentos que sua voz descrevia. A duplicação, no sentido de vários dançarinos que executam os mesmos movimentos em diferentes percursos, tornou-se, a partir de *Untitled trio* (1968), o tema ampliado das obras que ela criou para conjuntos reduzidos na década de 1970. *Transverse exchanges* e *Radial courses* (ambos de 1976) elaboram, com sutileza e afinco, o contraponto dos dançarinos que, usando os mesmos passos ou famílias de movimentos, entram e saem de sincronia uns com os outros por meio de mudanças do modo de andar, da direção e da relação com o chão. Pôr várias pessoas se movendo no mesmo ritmo — lado a lado, um à frente do outro ou um acima do outro — sempre fez parte dos conjuntos coreográficos, militares, cerimoniais e de bailado. De fato, a duplicação é o princípio básico por excelência do artifício — da forma em si mesma. A obra de Childs concentra-se nas implicações da duplicação como um princípio formal e como base da sintaxe coreográfica: a idealização geométrica, ou diagramática, do movimento. Suas grandes obras recentes, criadas a partir de 1979, permitem uma orquestração mais complexa do tema da duplicação. O acréscimo do cenário nunca é apenas decorativo mas tem o efeito de criar possibilidades mais ricas de duplicação. Assim, o filme feito por LeWitt como cenário para *Dance* cria um conjunto de dançarinos duplicado e perfeitamente sincronizado. Por exemplo, a tela dividida permite que a platéia veja os dançarinos no filme, acima, nunca menores que o tamanho natural; e veja os dançarinos vivos (por trás da gaze) abaixo. Com o filme, LeWitt acrescentou a *Dance* o mesmo que Frank Gehry, com uma arquitetura, acrescentou a *Available light*. Em *Available light*, o próprio palco adquiriu dois níveis, permitindo outros tipos de variações em torno do tema da duplicação. Em vez de fantasmas viajantes, há pessoas vivas que percorrem trilhas: um, dois ou três dançarinos estão acima, reproduzindo, competindo, fazendo o contraponto daquilo que os dançarinos desdobram, abaixo.

einstein on the beach. 1976. A “ópera”, concebida e dirigida por Robert Wilson, com música de Philip Glass; Childs foi uma das intérpretes principais e colaborou no texto. O ano que ela passou nos preparativos e em turnê com *Einstein on the beach* (Avignon, Veneza, Belgrado, Bruxelas, Paris, Hamburgo, Roterdã, Amsterdã, Nova York) foi um momento decisivo. Seu solo de 35 minutos, construído em três diagonais, que abre a Cena i do Ato i, foi o ponto culminante da segunda fase da sua obra e uma ponte para a terceira. Sua obra mais longa até então (tanto de intérprete como de coreógrafa), foi a primeira vez que coreografou com a música — e a experiência a estimulou a empreender a obra longa para a qual Glass aceitou contribuir com a partitura, por fim intitulada *Dance*.

emoção. A noção capital dos grandes pioneiros da dança moderna, desde Duncan até Graham e Horton, foi a de devolver a dança ao ritual. Embora a dança enquanto ritual parecesse mais abstrata que o balé, de fato tais danças eram carregadas de intenções descritivas com base, acima de tudo, em idéias sobre o primitivo, o autêntico, tanto no movimento como no sentimento. Assim, Mary Wigman criou as danças “absolutas”, executadas em silêncio e com o mínimo de respaldo teatral, a fim de melhor transmitir “estados interiores” extremamente emocionais. A guinada de Childs (em 1968) para a dança sem acessórios de palco, sem música e sem palavras representava uma concepção absoluta de dança, pois não pretendia expressar nada de interior. Para Childs, como para Cunningham, são estranhas todas as idéias de dança enquanto ritual; ela foi atraída para o emprego de formas de movimento em conjunto semelhantes ao jogo, nas quais é irrelevante a noção de interioridade. A idéia de que a dança não devia expressar emoção não significa, é claro, ser contra a emoção. Valéry definia o poema como uma máquina feita de palavras cuja função é criar um sentimento caracteristicamente poético: o poema não “expressa” emoção, é um método de criá-la.

formações. Childs tende a organizar simetricamente os padrões coreográficos e contrapontisticamente o movimento. Os dançarinos movem-se em formações — em duplas, e em seus múltiplos, mais que em trios e quintetos. Embora Childs no mais das vezes disponha seus dançarinos em pares, essa é a formação mais reduzida e nada tem a ver com a parceria no sentido tradicional: nenhum dos dançarinos é o consorte do outro, não ajuda, não acompanha nem acomoda o outro. São duplicatas e, portanto, iguais. Os dois dançarinos fazem os mesmos movimentos: a existência de um par duplica a imagem do movimento. Existem “invasões suaves” (expressão de Childs) de um grupo pelo outro, em que cada grupo conserva seu perfil de grupo, como nas formações ambulantes em losango da quarta parte de *Relative calm*. Homens e mulheres executam os mesmos movimentos (dessa forma, aplainando os excessos de especificidade de gênero presentes na linguagem do movimento, como pulos muito altos), vestem as mesmas roupas, ou quase idênticas. Todos ligados ao mesmo som, os dançarinos movimentam-se em trilhas, inexoravelmente, segundo uma pulsação firme subjacente. Raras vezes assumem posições perigosas e sem equilíbrio, como aprecia Cunningham. (Ele também aprecia formações assimétricas.) A regra de que todo elemento numa dança de Cunningham tem sua própria autonomia e pode ser apreendido isolado dos demais elementos do espetáculo também se aplica aos dançarinos. Na companhia de Cunningham, todo dançarino é, pode ser, uma estrela. Na obra de Childs, da mesma forma como cada elemento do espetáculo está rigorosamente coordenado a todos os outros, assim também acontece com todos os dançarinos: ela coreografa para o elogiado *corps de ballet* — eles se tornam a estrela. As danças de Childs não são exercícios de poliatenção; no mais das vezes, não são exemplos de uma arte concebida como uma ferramenta para a percepção. Sua coreografia demanda uma atenção concentrada global; ela é cumulativa; almeja transportar a platéia e não educá-la.

geométrico. *Available light* é o segundo ato de *Giselle* revisto e corrigido por Mondrian.

cabeça. A posição da cabeça do bailarino no balé sempre implica um olhar — para um parceiro, ou para uma figura central (nobre), ou para a platéia. Na coreografia de Childs, a cabeça não se posiciona nesse sentido; não existe tal olhar para outro lugar. Uma das convenções básicas da técnica de Cunningham é um uso simples e despojado da cabeça e uma expressão

isenta, fria. Mesmo quando envolvidos em tarefas cooperativas — um levantamento, uma impulsão, um escoramento —, seus dançarinos em geral parecem alheios uns aos outros. (Boa dose de humor é extraída dessa incongruência.) Na coreografia de Childs, os dançarinos jamais se empenham em tarefas cooperativas, de fato nunca tocam uns nos outros. Por isso as suas máscaras de interpretação, vazias ao extremo, significam uma outra isenção, não atomizada. O efeito nunca é incongruente ou cômico; antes sublinha o sentimento de pureza, a ânsia por um estado de coisas elevado que é a marca da sua obra.

ideal. *Onde* esses dançarinos estão dançando? Não no espaço tradicional, aqui e agora, dos espetáculos duchampianos; não no espaço antidramático e democratizado das danças de Cunningham — a dança como atividade pura, não cumulativa, com partes destacáveis e margens móveis. (Daí provém uma das noções características de Cunningham: a dança como uma sequência de “eventos” de final aberto.) Em vez disso, a coreografia de Childs propõe um espaço ideal, onde ocorrem transações e transformações ideais. (Nisso, ela está próxima do etos do balé tradicional.) A dança como a arte da precisão ideal; relacionamentos espaciais ideais; intensidade ideal indissolúvel.

ilustração. Um procedimento típico da obra inicial de Childs (conceitual ou didática), em que ela às vezes usava palavras em forma de instruções ou de descrições — como em *Street dance*. Esse cenário lingüístico poderia ser formado por monólogos ao vivo ou por palavras gravadas em uma fita, que eram ilustradas pelos seus movimentos. Algumas das obras iniciais tratam o movimento à maneira do *objet trouvé* surrealista: citam posições já existentes, “descobertas” mediante palavras. Em *Model* (1964), Childs oferece uma leitura irônica da dança moderna e ilustra algumas posições canhestras. Em *Geranium* (1965), ela apresenta uma transmissão esportiva gravada numa fita: enquanto o locutor descreve como um jogador de futebol americano tropeça e cai, Childs ilustra as ações em câmera lenta. *Museum piece* (1965) tem dezenove pontos em três cores recortados em papelão, cada um com cerca de 25 centímetros de diâmetro, que são uma ampliação de uma pequena porção de *Le Cirque*, de Seurat. Enquanto apresenta uma palestra irônica sobre o pontilhismo, Childs dispõe os pontos como pratos num desenho complexo sobre o chão. Em seguida, olhando para um espelho de mão, ela caminha de costas, fazendo um percurso lento e tortuoso pelos pontos, sem pisar neles, enquanto fala e explica por que deseja “entrar na massa desses materiais”.

judson. O Teatro de Dança de Judson foi co-fundado em 1962 por Yvonne Rainer (na época, como Childs, aluna de Cunningham) e Steve Paxton; desfeito em 1966. Childs foi convidada a ingressar em 1963 e fez uma peça de dez minutos intitulada *Pastime* — sua primeira obra apresentada em público — na Judson Memorial Church, onde ela apresentou a maioria das obras que fez nos três anos seguintes, além de peças de Rainer, Paxton, James Waring e Robert Morris.

kleist escreve sobre o teatro de marionetes. O tema do ensaio é um estado ideal do espírito; escrito em 1810, é também o primeiro ensaio importante sobre a dança. Kleist exalta como o ápice da graça e da profundidade na arte um modo de existência sem interioridade ou psicologia. Escrevendo na época em que foram inventadas as típicas oposições modernas coração versus cabeça, orgânico versus mecânico, Kleist ignora o opróbrio já lançado contra a metáfora do

mecânico e identifica os movimentos mecânicos das marionetes com a sublimidade do impessoal. O ideal romântico da falta de afetação é equiparado não à livre expressão da personalidade mas à sua transcendência. Tais oposições (e avaliações) românticas continuaram a dominar a sensibilidade durante mais um século, transformando-se naquilo que conhecemos como modernismo “romântico”, que foi contestado pelo modernismo “neoclássico” — ideais diversos do impessoal, tão diferentes quanto os de Duchamp e de Balanchine (que achavam que o balé devia ser indiferente à experiência interior). Os ideais do pessoalmente expressivo e do impessoal ou impassível constituem um contraste central na evolução da dança contemporânea. Cunningham é o mais importante defensor do antiexpressivo e do anti-subjetivo, e a maioria dos coreógrafos que estudaram com ele ampliou sua ênfase na objetividade e na impessoalidade. A obra de Yvonne Rainer na fase do Teatro de Dança de Judson tinha em mira “submergir a personalidade” em movimentos impessoais, semelhantes a tarefas: “Assim, idealmente, a pessoa não é sequer ela mesma, é um agente neutro”. Na coreografia de Childs, a pessoa não é um agente neutro mas sim um agente transpessoal. Sua ênfase na impessoalidade está mais próxima das virtudes exaltadas por Balanchine do que por Rainer, pois supõe que a dança é uma arte nobre. Os dançarinos movem-se em trilhas, imperturbáveis — suas idas e vindas parecem inexoráveis. Sua impassividade não é isenção, o tom frio e irônico dos dançarinos de Cunningham. É uma impassividade positiva que traz à memória o raciocínio de Kleist — como se graça e interioridade fossem opostos.

leveza, a arte da. A concepção de dança de Childs é apolínea: a dança deve ser vivaz, festiva, alegre. Beleza se equipara a poder, a finura, a decoro, a intensidade sem afetação. O feio é a timidez, a aflição, a demagogia, o peso. (Outros exemplos do estilo apolíneo: Seurat, Mallarmé, Morandi, Ozu, Wallace Stevens.)

mensurável. Seurat calculou exatamente o local e a disposição de cerca de quarenta pequeninas figuras em *Le Cirque* — citado por Childs em seu espetáculo *Museum piece*. Childs prepara a posição dos dançarinos e marca o seu tempo no mesmo espírito. Seurat acreditava que o belo tinha uma base objetiva, mensurável; Childs precisa especificar a estrutura da sua obra em números. As peças antigas eram medidas até em seus segundos, mas não contadas. O método de elaborar os espetáculos por meio de contagens teve início em 1968, com *Untitled trio*, quando Childs começou a coreografar no sentido normativo: coreografar *significa* dar ao movimento uma estrutura temporal rítmica contável. É por meio da contagem que o espaço se liga ao tempo, seja ou não o tempo articulado por meio de música. Todas as obras “silenciosas” da década de 1970 são contadas com exatidão. (Um exemplo: numa dança de 1976, *Transverse exchanges*, a contagem alcança 1449.) Em obras criadas a partir de 1979, as contagens são coordenadas à música — ou fornecidas pela música. Por exemplo, em *Relative calm*, Childs requereu ao compositor Jon Gibson um padrão específico e uma base formada por uma sequência de movimentos numérica — a primeira parte tinha de ser elaborada em quinze seqüências de movimentos e ter onze subseções; a segunda parte tinha de ser composta de dezessete seqüências de movimentos e ter nove subseções, cada duas delas com dois minutos e meio de duração etc. O padrão complexo (concebido para pôr em movimento todo o espaço do palco) e as sutis variações na marcação do tempo podem parecer fáceis de dançar, para platéias habituadas a reconhecer apenas as complexidades aparentes no movimento em si mesmo.

minimalista. Ao contrário de outros rótulos idiotas que surgiram nas campanhas comerciais das artes visuais (*pop art*, *op art*) nas duas últimas décadas, este chiclete lingüístico, aplicado pela primeira vez a certos pintores e escultores (Sol LeWitt, Robert Morris, Carl Andre), espalhou-se para arquitetos, coreógrafos, compositores e até costureiros — impondo, como é de praxe em tal comércio de rótulos, uma unidade espúria entre artistas amplamente distintos. Muybridge, Mondrian, Stein e Ozu tiveram a sorte de persistir em carreiras de virtuosos da repetição obsessiva e da padronização intensa, sem incorrerem nesse rótulo. Seguido inevitavelmente de pós-minimalista.

movimentos. O movimento ideal de Childs: claro, despojado, estudado, intenso. E direcional. Os dançarinos movimentam-se ou estão absolutamente parados. Quando se movem, movem-se continuamente, com ênfases meio atenuadas e uma dinâmica mais suave do que ocorre na coreografia clássica, o que recorda a noção prescritiva de dança de Rainer, como “séries de movimentos” — sem “pausas entre as seqüências de movimentos e nenhuma ênfase observável [...] os membros nunca estão numa relação fixa, parada [...] criando a impressão de que o corpo está constantemente empenhado em transições”. Childs levou a estética dos intérpretes de Judson, concebida (nas palavras de Rainer) para transmitir à dança um “teor factual”, estudadamente trivial, “um teor mais banal à existência física durante a apresentação”, a confrontar as energias elevadas e a solenidade lírica do ideal da dança clássica. Muitos dos movimentos que ela refunde são movimentos de balé. No balé, as posições são alcançadas, e depois mantidas, para que possam brilhar. Na coreografia de Childs, as posições clássicas (arabesco, atitude, *tendu plié*) são assumidas, de forma despojada, mas apenas por uma fração de segundo. Childs não utiliza movimentos secundários (como *penché*, *passé developpé*, *grands battements*) que exibem posições, demonstram técnica. Para reagir contra o ideal da dança moderna, exemplificado por Graham, da dança como uma sucessão de clímaxes, Cunningham e, de um modo mais radical, os coreógrafos de Judson propuseram um estilo de movimento que não tinha clímaxes, em que nada era enquadrado de modo teatral. Dessa estética, Childs preservou a proibição de conceber posições que possam ser enquadradas; mas o tabu sobre passagens que contêm clímax está enfraquecendo. *Available light* tem diversos clímaxes nitidamente identificáveis. Tem também uma urdidura mais frouxa — talvez porque, em contraste com *Dance* e com *Relative calm*, a obra não esteja dividida em partes separadas. A partitura de Adams é uma variante da música que Childs já usou antes. Em vez das fronteiras bem marcadas das partituras anteriores, desenvolve-se em transições de limites suaves; tem uma textura emocional mais óbvia e consiste, com mais contundência nos últimos quinze minutos, em uma sucessão de clímaxes.

neoclássico. É a marca de um estilo neoclássico, na dança ou na arquitetura, receber a acusação de ser apenas matemático. Se matemático significa quantificavelmente exato, insistentemente formal, majestoso, despojado — como em algum reino de formas platônico ou palladiano —, há verdade na acusação.

aberturas. Em *Dance*: um palco vazio, e a alegria impulsionadora da música... e então os dançarinos jorram em pares dos bastidores, rodopiando, saltitando, deslizando através do palco.

Em *Relative calm*: o som monótono... e os dançarinos já em posição, sentados (numa formação diagonal) sobre seus tapetes de luz. Em *Available light*, o irromper do som que decai para um zumbido... e os dançarinos saem devagar a fim de tomar suas posições.

ordem. Beleza é identificada a ordem, vivacidade, serenidade, inevitabilidade.

polidez. A tradição clássica da dança se relaciona com a cortesia. Os gestos de balé têm por base um sistema de deferência, de hierarquia, e descendem de gestos de cortes autênticas. Os dançarinos de Childs comportam-se como membros de uma corte imaginária, cósmica, portam-se com uma cortesia igualitária. Não existem emoções eróticas ou irritadas. Os dançarinos são circumspectos, imperturbáveis. Sempre deixam espaço bastante uns para os outros.

pós-moderno. O envelhecimento do modernismo foi notado por observadores sagazes quando o modernismo ainda estava em seu viço. “A palavra ‘moderno’ mudou de sentido”, observou Cocteau em 1932, já se situando com segurança além do moderno (a posição mais vantajosa para todos) e predizendo que “a era moderna será um período entre 1912 e 1930”. Um dos riscos perenes do modernismo, sua extinção, foi há pouco celebrado com o mais bem-sucedido entre os novos rótulos — a palavra “pós-moderno”, aplicada pela primeira vez a arquitetos, agora se aplica também a artistas visuais e a coreógrafos, à maneira de Cunningham. Não raro, sinônimo de eclético. Mas às vezes fundido a minimalista.

presença/ausência. Dança, a mais presente e encarnada das artes, é posta por Childs a serviço de uma estética da ausência. Esse princípio foi reconhecido em primeiro lugar de um modo dadaísta, na idéia do nulo, da lacuna — como na pintura sem pintura, que surge à mente quando se discute a sua ausência, ou no desenho que é ilustrado pela sua rasura. Assim, a terceira parte de *Geranium*, um monólogo em que Childs declara: “Supõe-se que isto seja a terceira parte, mas de fato não existe nenhuma terceira parte, portanto seria melhor referir-se à terceira parte como uma lacuna” — e vai adiante para discutir idéias para a terceira parte, uma das quais é um recinto de vidro que contém um dançarino. (Foi construído, e podia deslizar sobre o palco, na última peça da primeira fase de Childs, *Vehicle* — apresentada em 1966 na série “Nove noites: teatro e construção”: o dançarino fica dentro de uma caixa móvel de plexiglas.) Muitos dos primeiros solos são exercícios em ausência. *Street dance* começa com Childs sumindo num elevador, depois de apertar o botão do gravador de fita. (Ela ressurgue embaixo, na rua.) Em *Carnation* (1964), Childs executa um ato de desaparecimento sob um lençol branco. Em sua primeira peça, *Pastime*, Childs assume várias posições dentro de um saco elástico azul feito de jérsei. O que tem início como um espetáculo dadaísta se eleva, por fim, na forma de um princípio positivo: um misticismo do espaço. Os dançarinos são desencarnados, desmaterializados. A extravagância duchampiana da não-aparência ou da antiaparência cede lugar à idéia mallarmaica da beleza como um tributo ao inefável, à ausência.

quartetos. Formação predileta da coreografia de Childs, o primeiro múltiplo de dois. Entre as obras curtas coreografadas para quatro dançarinos estão *Calico mingling* (1973), para quatro mulheres, e *Radial courses*, para duas mulheres e dois homens. Em *Relative calm*, a segunda

parte é para uma formação de quarteto, em que oito dançarinos se revezam várias vezes. Seu desdobramento é a quarta parte, que consiste em dois quartetos, um de mulheres e um de homens.

relative calm. 1981. A segunda produção de Childs para durar uma noite. Música de Jon Gibson, cenário e iluminação de Robert Wilson. Noventa e cinco minutos, um prólogo e quatro partes, para nove dançarinos. Embora não tragam esse rótulo, as partes reproduzem uma das seqüências tradicionais divididas em quatro seções, as Partes do Dia. Essa é a versão romântica e simbólica do tema — mais Runge que Hogarth. Prólogo: uma estrela no pano de fundo e a lua suspensa e oscilante como um pêndulo à frente dos dançarinos, sentados numa diagonal sobre tapetes de luz. A primeira parte, “Ascensão”, é o raiar do dia — os dançarinos vestem trajes brancos colantes idênticos; no fim, o palco se ilumina e as estrelas empalidecem. “Corrida” é o dia; os dançarinos estão de bege; contém uma homenagem ao cotidiano, na forma de algumas frases vazias projetadas no ciclorama e a rápida aparição de um cão ao vivo. “Alcance”, o solo, é o crepúsculo — as estrelas começam a aparecer — e o palco e o ciclorama são cortados numa diagonal, com metade do palco e metade do ciclorama mantidas na sombra, e Childs, de preto, dança numa cunha de luz em diagonal. “Regresso”, com os dançarinos de azul real, é a noite estrelada, elétrica. O conceito das partes do dia se desenvolveu a partir de conversas entre Childs e Wilson; Childs inventou os títulos das quatro partes, cuja função era comunicar e ao mesmo tempo velar um pouco o sentido literal das escoras cênicas presentes no cenário e na iluminação de Wilson.

repetição. A idéia inicial de repetição de Childs, nas vivazes danças “mudas” da década de 1970: os dançarinos usam os mesmos passos ou as mesmas famílias de movimentos, entrando e saindo de sincronia entre si. A idéia se torna mais complexa no solo de Childs em *Einstein on the beach*: a repetição como uma acumulação de efeitos, como camadas sobrepostas. (Versus a repetição como reinterpretação de *Patio*.) A rigor, não existe, é claro, repetição na obra de Childs, mas sim um determinado uso estrito do material temático, que é primeiro declarado e logo progressivamente modificado, num grau de mudança diferente (de modo mais imparcial, e não expressionista), a que a platéia não está habituada. Em contraste com a dinâmica de Wilson, derivada de Judson, de movimentos lentos, diferença tênue e mudança de baixo contraste, a obra de Childs a partir do fim da década de 1970 tem uma densidade maior de movimento, ritmos rápidos e poucos quadros. (Enquanto a obra de Wilson tende naturalmente a assumir formas longas, a obra de Childs as assume apenas de maneira gradual.) Embora apresentada em geral como uma escolha fria, a repetição sempre sugere um zelo perfeccionista. Rainer em 1966 defendeu a repetição porque faz o movimento parecer “mais semelhante a um objeto” — mais prosaico, neutro, sem ênfase. Porém a repetição é também um método para induzir ao êxtase. A repetição é uma técnica que parece sugerir simplicidade, que em princípio realça a legibilidade ou a inteligibilidade. (Rainer: “literalmente, torna os elementos mais fáceis de serem vistos”.) Modo de ordenar os elementos relacionado com a noção do mínimo, ela poderia ser chamada, com mais exatidão, de maximalismo moderno: a repetição como uma exaustiva reconfiguração; o esgotamento das possibilidades. Longe de tornar neutros os elementos, a repetição tem um efeito vertiginoso, como em boa parte da obra recente de Childs — duplicações, espelhamentos, que são o equivalente cinético da *mise-en-abîme* estática. Ver duplicação.

romântico. A tradição “clássica” na dança é romântica, portanto uma linguagem neoclássica na dança será, inevitavelmente, numa clave restrita, neo-romântica. (Mas mesmo essa restrição é inadequada. A arte romântica é, acima de tudo, consciente e crítica.) O jogo do fantasma, da sombra do *doppelgänger* em *Dance*. A beleza pitagórica de *Relative calm*, com suas escoras alegóricas: as Partes do Dia. (O contato com a sensibilidade alegorizante de Wilson e suas inatas afinidades com um certo romantismo alemão ajudaram Childs a afastar-se de um puritanismo sem saída, na sua própria sensibilidade.) Há ecos românticos em toda a sua obra a partir de 1979. Em *Dance*, com duas partes de solo, uma de preto (“Dance # 2”) e uma de branco (“Dance # 4”), como Odile/Odette em *O lago dos cisnes*. Em *Available light*, a chegada de Childs no corredor, a exemplo da Rainha das Wilis em *Giselle*. Quando *Available light* foi apresentado pela primeira vez — em julho de 1983, no Festival de Dança de Châteaувallon, numa versão ao ar livre, sem cenário e com os dançarinos da companhia em trajes de turnê para uso geral, as roupas brancas colantes da primeira parte de *Relative calm* —, viu-se a coreografia em estado de nudez: sem os *tutus* brancos mas com bastante *ballet blanc*.

solos. Childs coreografa para si mesma de uma forma diferente da que usa para o restante da companhia. Como solista, atribui a si um espectro mais amplo de alterações dinâmicas, mais evolução nos elementos (e menos no espaço). Há dois solos longos em *Dance*, um em *Relative calm*. Em *Available light*, que não é dividido em partes separadas, Childs age antes como componente do conjunto do que como solista. Contudo, ela está separada — de branco, quando a maioria dos dançarinos está de vermelho ou de preto. Embora ela não tenha nenhum solo, propriamente, em que apareça sozinha no palco, é a única dançarina que vem e vai. O restante da companhia permanece no palco durante todos os 55 e cinco minutos (exceto por um breve intervalo, quando a música decresce e todos os dez dançarinos saem, e depois retornam). Dos seus primeiros solos, com o seu tema do intérprete ausente ou que desaparecia, até suas entradas e saídas privilegiadas em *Available light*, a presença solo de Childs — solene, hierática, não de todo expressiva — evoca tanto presença como ausência.

espaço. Os dançarinos são viajantes, “devoradores do espaço” (palavras de Childs), que usam determinado espaço de modo abrangente, segundo um padrão. (Um antigo solo didático, *Particular reel*, 1973, em que Childs cobre o palco em dez séries da direita para a esquerda e depois em dez séries da esquerda para a direita, terminando no ponto de onde partiu, é um modelo demonstrativo do projeto de utilização do espaço.) Quanto mais espaço melhor. Os dançarinos são impelidos ao longo de uma linha; e suas relações são concebidas como paralelas ou perpendiculares. Os dançarinos estão sempre, incansavelmente, indo para algum lugar. Num estado de premência não-suplicante, eles não param jamais; embora possam entrar num estado de ausência de movimento, o fazem a fim de repovoar o espaço. Quando os dançarinos “caem fora”, outros entram.

títulos. Após as bizarrices de meados da década de 1960, os títulos tornaram-se mais sóbrios: em geral, duas palavras, substantivo e adjetivo; não raro, uma estrutura formada por uma palavra de forma e uma palavra de movimento, como em *Checkered drift* [Turbilhão xadrez], *Calico mingling* [Mescla de chita], *Reclining rondo* [Rondó reclinante], *Transverse exchanges*

[Permutas transversais], *Radial courses* [Cursos radiais]. Uma forma de título muito apreciada é uma contradição, um oxímoro — algo que, em obras recentes, sugere os paradoxos do autocontrole. *Relative calm* [Calma relativa], *Formal abandon* [Descontração formal]. Ou uma elegante avaliação do possível: *Available light* [Luz viável].

inviável. A dança trata do ausente ou inviável objeto do desejo.

volição. Quanto mais formal se mostra a dança, mais fracas as possíveis prerrogativas da volição. Dançarinos em formações — todo esse espelhamento, essa duplicação e inversão de movimentos afastam a impressão de subjetividade. Tal é o efeito da máscara neutra da apresentação — o fato de os dançarinos não se olharem mutuamente, nem olharem para a platéia. (O efeito é comparável ao do estilo anti-representação apreciado por Bresson.) Os dançarinos param porque estão sendo reordenados ou reconfigurados, não por causa de alguma emoção ou volição. Pôr regras ou padrões — Kleist imaginava-os como mecanismos — em lugar da subjetividade na conduta e no movimento constitui o pré-requisito da graça. Mas os dançarinos são tudo menos autômatos.

mundo. A dança, desde os românticos, trata de um mundo fantasmagórico. As contagens de Childs, a exemplo dos pequenos pontos de cor nas pinturas de Seurat, são os elementos básicos de uma arte de presenças fantasmagóricas. Coisas que existem e não existem: o momento de plenitude é uma evocação da ausência; o prazer — como em *La Grande Jatte* — é mostrado como rigidez, contenção.

anseio. O corpo em diagonal é uma posição de quem se estica para apanhar, de quem chama; de quem almeja — o espaço em si. Por maior que seja o palco, nunca é grande o bastante. A coreografia de Childs projeta sobre o palco finito um espaço ou território infinitamente amplo. Seu amor pelo espaço gera movimentos e estruturas — entre eles, as modalidades da repetição — que parecem equivalentes coreográficos dos argumentos de Zenão (chamados paradoxos) acerca do tema do movimento, segundo os quais, já que uma linha é infinitamente divisível, e será formada de um número infinito de unidades, cada qual com certa magnitude, toda linha ou espaço finito é na verdade infinitamente grande; e, apesar das aparências, nenhum objeto em movimento jamais percorre nenhuma distância.

território de zenão, o título inicial, provisório, para a obra agora conhecida como *Available light*.

[1983]

* Ao traduzir os verbetes, nem sempre foi possível manter a ordem alfabética. (N.E.)

Em memória dos sentimentos deles*

1. dançarinos num avião

Não os vejo.

Lá. Os dançarinos estão lá, invisíveis — um análogo de pensamentos em disparada.

Enquadrados pelos utensílios da alimentação.

Uma refeição para se comer?

Uma refeição invisível.

Duas refeições: uma clara, a outra escura. Uma vivaz, a outra maculada pelo pavor sexual.

Dançarinos num prato?

Não. Eles precisam de mais espaço do que isso.

2. comer e dançar

Artes recombinaórias.

Um domínio de prazer. Um domínio de cortesia.

Delimitado por regras. Quem estabeleceu as regras? Comportamento com normas.

Uma idéia de ordem. Primeiro uma coisa, depois outra. Então fica cheio. Então está terminado — a barriga saciada, as pernas e os braços pesados. Em seguida um intervalo decente: então, de novo. Tudo de novo. Tudo, de novo.

Eles nos fazem lembrar que vivemos na casa-corpo.

Viver “em” um corpo. Mas onde mais poderíamos viver?

A dança como o reino da liberdade, e ainda há bem mais que isso.

Comer como o reino da necessidade. Não necessariamente. E quanto a comer de forma idílica (como em Paris)?

Todos comem, todos podem dançar. Nem todos dançam (que pena).

Assisto à dança, com prazer. Não assisto ao ato de comer. Se vejo alguém comendo quando tenho fome, sinto o desejo de estar comendo. Uma refeição presenciada por um faminto é sempre saborosa. Se vejo alguém comendo quando estou saciada, posso dar as costas.

Vocês podem dançar por mim. (Vocês dançam em meu lugar, vou só assistir.) Não podem comer por mim. Não há nisso nenhum prazer.

Vocês podem dançar para dar prazer: Salomé. Podem também comer para dar prazer: como uma criança pode comer para agradar à mãe ou à babá. (Como se diz que Suzanne Farrel teria afirmado que dançava para Deus e para o senhor Balanchine.) Mas, exceto para pais muito corujas, comer é um esporte pobre para o espectador. Um pouco nojento, a menos que também estejamos comendo.

Comer é pôr metal dentro da boca. Delicadamente. Não é para machucar.

O comedor preenche o vazio.

O dançarino devora o espaço.

O espaço come o tempo.

Sons comem o silêncio.

3. a faca

Ela corta. Não tema. Não é uma arma. É só uma ferramenta que ajuda a comer. Veja. Ao passá-la a você — você pediu —, eu a ofereço pelo cabo, mantenho a lâmina apontada para mim mesma. A lâmina aponta para mim.

Não se deve mover a ponta da faca na direção de alguém, como num ataque.

Pode-se pôr a faca sobre a mesa em duas posições. Lâmina para dentro, lâmina para fora.

Não tenha medo. Não é afiada. É só uma simples e comum... faca. Normal. De dois gumes.

No conto de fadas, uma sereia que se apaixonou por um príncipe pede que lhe deixem tomar a forma humana para que possa sair da água e seguir para a corte. Sim. Ela terá pernas, vai caminhar. Mas a cada passo terá a sensação de que caminha sobre facas.

Pode-se dançar com uma faca. (Entre os dentes? Entre as escápulas?) Difícil imaginar uma dança com um garfo. Ou com uma colher.

A faca parece o utensílio dominante, aquele do qual todos os demais dependem. (Faca do Exército Suíço.) Pode-se espetar a comida com a faca, substituindo o garfo. (Como todos sabem, *pode-se* comer ervilhas com a faca. Não se deve fazê-lo.) Quanto à colher... bem, podemos passar sem isso, também. Basta levantar a sopeira nas mãos e beber.

Só a faca é de fato necessária. E, mais que qualquer outro utensílio para a refeição, a faca é aquele cujo uso é mais circunscrito. A evolução das boas maneiras à mesa trata sobretudo do que fazer com a faca. Use a faca de modo cada vez mais reticente, conciso. Com a ponta dos dedos. Não a segure contra a palma da mão, como um bastão.

“Existe uma tendência, que lentamente permeia a sociedade civilizada, desde o alto até a base, de restringir o uso da faca (no âmbito das técnicas de comer existentes) e de, sempre que possível, não fazer uso desse instrumento” (Norbert Elias). Por exemplo, eliminar ou pelo menos limitar o contato da faca com objetos redondos ou ovais. Nem todas as restrições tiveram sucesso. As proibições de comer peixe com faca foram contornadas graças à introdução de uma faca especial para peixe.

Esse oxímoro: a faca de manteiga.

Comer é pôr metal dentro da boca. Mas não facas. A mera visão de alguém pondo a faca dentro da boca produz uma sensação de apreensão.

4. a colher

A colher parece pertencer à boca.

A colher não é tão adulta como a faca e o garfo. Não ameaça. É uma arma domesticada.

A colher é o utensílio da infância, o mais amigável dos utensílios. A colher é infantil. Inham-inham. Escave comigo, sorva comigo. Como um berço, uma pá, a mão em concha. Não corta, não pica, nem espeta. Aceita. Redonda, curva. Não se pode enfiar na gente. Não se deixa uma criança sozinha com uma faca ou um garfo, mas como pode uma colher fazer mal? A própria colher é uma criança.

O mundo está repleto de prazeres. Basta estar no lugar certo. Aqui. Agora.

Dê-me a colher, a minha colher grande, e comerei o mundo. Uma colher de metal é uma idéia posterior. Se uma faca de madeira é menos que uma faca, uma colher de madeira não é menos que uma colher. É a mesma coisa.

“Igual a colheres”: abraçar, beijar, acariciar. Amantes na cama se encaixam, no sono, igual a colheres.

Criar uma música “que vai fazer parte dos ruídos do ambiente, vai levá-los em consideração. Eu a imagino melodiosa, suavizando os ruídos das facas e dos garfos, não os subjugando, não se impondo”, escreveu John Cage, citando Erik Satie.

O que houve com as colheres? Também não fazem ruídos?

Ruídos mais suaves.

E música. Faz-se música com duas colheres (não com dois garfos, duas facas).

Música de colher.

5. o garfo

Há certa hesitação a respeito do garfo. Seguramos a comida com o garfo na mão esquerda enquanto cortamos com a faca segura na mão direita. Em seguida — se somos não só destros mas também americanos —, baixamos a faca, transferimos o garfo para a mão direita e conduzimos o naco espetado para cima, até a boca.

Adultos atiram facas. Crianças atiram colheres. Ninguém (eu acho) atiraria um garfo. Ele pode ser um tridente de brinquedo com quatro pontas, mas não pode ser atirado como se fosse um de verdade. Não chegaria ao alvo, como uma lança, com as pontas na frente.

O peso está no cabo.

O garfo como emblema — emblema do real. Jasper Johns, ao explicar “meu desenvolvimento em geral, até agora”, disse: “Em outras palavras, achei mais interessante usar um garfo de verdade como uma pintura do que uma pintura como um garfo de verdade”.

Que aspecto teria um garfo que não fosse de verdade?

O garfo é o mais recente dos três principais utensílios do ato de comer. A Última Ceia foi servida só com facas e colheres. Também não havia garfos nas bodas de Caná.

Ele surgiu quando a faca e a colher já estavam bem estabelecidas. Inventado na Itália, tido como um requinte esnobe quando chegou à Inglaterra no início do século xvii: o jogo de “garfos italianos” de ouro com que o embaixador de Veneza presenteou Elisabete I foi posto em exibição em Westminster; ela nunca os utilizou.

A introdução desse implemento vital, por longo tempo desdenhado como frívolo, permitiu às pessoas distanciar-se do processo de comer, pois evitava o contato manual com a comida.

O princípio do requinte. Formas novas de distância, formas novas de finura.

Regras novas de comportamento afetado à mesa proliferaram. As pessoas tinham de manipular uma bateria de utensílios cada vez mais complicada.

Parecia difícil estabelecer e manter essa distância.

Agora, garfos são coisa trivial.

6. faca, colher, garfo

Uma trindade secular — faca, colher, garfo.

Nenhuma hierarquia. A lista só pode ser variada, sistematicamente. Como em faca, garfo, colher. Como em faca, colher, garfo. Como em garfo, faca, colher. Como em garfo, colher, faca. Como em colher, garfo, faca. Como em colher, faca, garfo.

Aparentemente imutáveis (depois de toda essa história).

Lá estão eles, deitados, banais. Sobre uma superfície comum (plana). Perpendiculares à borda da mesa.

Um triálogo.

Uma relação imponente. Nem todos do mesmo lado do prato. Três separados em dois e um. Garfo no lado esquerdo. Faca e colher no direito.

A faca é assustadora em si mesma. Mas como parte de um cenário, uma outra coisa. Deitada ao lado da colher, a faca se torna quase doméstica. Faca e colher: o casal estranho. Não se juntam, não os usamos juntos. Mas *estão* juntos.

O garfo é solitário. Sempre é. Mesmo num cenário mais amplo, só podemos pôr ao seu lado um outro garfo (menor, maior).

Assim estão dispostos no início da refeição, um pouco abaixo do prato. Escoltando os dois lados do prato.

Não há desculpa, agora, para se comer com as mãos. O comer civil (versus glotonaria).

Quando terminamos de comer, os colocamos com esmero sobre o prato.

Não em ordem alfabética. Não em ordem de importância, como se tal coisa existisse.

Uma trindade, mas contingente.

Parecem complementar-se mutuamente.

Aprendemos a usar os três. Mas podem ser usados separadamente, é claro.

7. dançarinos num plano

Num avião? Um aeroplano?

Num plano. Aberto (sem fronteiras) e também disponível.

Baixo, nivelado. Não corra atrás de nenhuma daquelas velhas altitudes. Profundidades.

O que há de essencial numa superfície e a torna distinta de qualquer outra superfície? Como notamos a lisura numa superfície, um movimento, um som, uma experiência?

Lisura?

Sim. Algo prossegue, de forma razoável.

Prazerosa. Em partes.

O que significa ser uma parte de algo (uma superfície, um som, um movimento, uma experiência)?

As velhas altitudes. Espelhamento. Olhar para baixo. Aquilo são os meus órgãos genitais.

Seja mais modesto; conciso.

Às vezes leve, outras vezes pesado — às vezes é bom ser pesado.

Renovar. Sim. E aplinar.

8. simetrias

Dançarinos num avião. Nenhum centro. Sempre deslocado. Todo lugar é o centro.

Parecemos simétricos. Dois olhos, dois ouvidos, dois braços, duas pernas; dois ovários — ou dois testículos peludos. Mas não somos. Algo está sempre dominando.

Uma imagem no espelho: fantasia de simetria. O direito é o inverso do esquerdo, ou vice-versa.

Nós *parecemos* simétricos. Mas não somos.

Eles se referem mutuamente (faca, colher, garfo). Como no cérebro. Ser destro significa que o lado esquerdo do cérebro predomina. Ser canhoto significa que o lado direito do cérebro predomina.

Como descobrir que lado do cérebro predomina? Feche os olhos, pense numa pergunta, em seguida, lentamente, pense numa resposta para a pergunta. Se, enquanto o fizer, você virar a cabeça ligeiramente para a direita, isso quer dizer que o lado esquerdo predomina.

E vice-versa.

O examinador num programa de perguntas e respostas.

Uma arte que faz perguntas.

Como compreendemos de que modo uma parte de uma superfície, de um movimento, de um som, de uma experiência se relaciona com outra? Observação: você tem uma opção entre as perguntas. Mas, se essa for a pergunta que você escolheu para responder, cuide bem para que a

resposta contenha uma propensão para a assimetria.

“A ausência de relação do movimento”, afirmou Cunningham, “se desdobrou em uma relação com a música. É em essência uma ausência de relação.”

O dançarino tem de ser leve. A comida nos torna pesados.

Comemos com as mãos, dançamos com as pernas. Comer pode ser com a mão direita ou com a mão esquerda. Será a dança com a perna direita ou com a perna esquerda?

Todo lugar é o centro.

Uma simetria verdadeira: os pauzinhos com que comem os orientais.

9. silêncios

Muito palavrório. Isso também é uma espécie de silêncio. (Uma vez que não há silêncio.) Os surdos ouvem a sua surdez. Os cegos vêem a sua cegueira.

Controlar por meio do silêncio. Quem fala menos é o mais forte.

Existe um silêncio caloroso?

O ruído de idéias.

Vejam a língua.

Não, vejam o balbucio. Cortem as palavras em tiras, como verduras cruas. Preparem refeições com palavras. Uma relação culinária com palavras...

Suponham que Faca, Colher e Garfo sejam três pessoas. E estão juntas num aeroplano (plano). O que teriam a dizer umas para as outras?

Eu sei. “Quem trouxe os marshmallows?”

Cogumelos, sem dúvida você quis dizer isso.

É o que eu disse, marshmallows.

Não é o que eu tinha em mente. E depois?

Depois eles se tornam muito escrupulosos a respeito de como devem ser cozinhados os marshmallows.

Os três sabem muito a respeito de comida. (A respeito de comer. Precedido por reunir-se, preparar, cozinhar...)

Mas são apenas marshmallows. Lixo americano.

Podemos ser exigentes a respeito de qualquer coisa. E marshmallows também podem ser malfeitos e estragados; podem decepcionar. É uma questão (sim, mais uma vez) de relação entre o lado de dentro e o lado de fora. O lado de dentro tem de ficar muito bem cozido, enquanto se tenta evitar que o lado de fora se queime. O ideal é que o lado de fora fique crocante mas não queimado, enquanto o lado de dentro derrete. Em seguida, um segundo antes de cair do palito, a gente o arranca com os dedos e joga inteiro de uma só vez dentro da boca.

Palito? O que houve com o garfo? Não se tostem marshmallows com o garfo?

Tudo bem, o garfo. Mas isso fica melhor como uma experiência pegajosa do que como algo refinado.

“Em toda parte e em todo momento”, observou Lévi-Strauss, “o código de etiqueta europeu veta a possibilidade de comer de maneira ruidosa.”

E nem sempre precisamos ser bem-educados.

10. em memória dos sentimentos deles

Na primeira pintura — exultante, *allegro vivace* —, um prato raso de verdade foi pintado de branco. Na segunda pintura, o artista moldou os utensílios em bronze.

Repetir como uma forma de variar. Aceitar como uma forma de discriminar. Indiferença como

uma forma de vitalidade emocional.

Use-me como quiser.

Saborear a ausência de relação. Enfatizar o saborear. “Tenho mais interesse pelos *fatos* que comovem do que por meus sentimentos a respeito deles” (Merce Cunningham).

Gostaria de jogar xadrez? Xadrez a sério.

Éramos mais jovens, na época. Quem teria imaginado, então — quando éramos mais jovens; então — que seria assim?

Nós nos conhecemos. Poderia ser num jantar festivo (garfos, facas, colheres etc.).

Dissemos coisas como: Que adorável encontrar você. Andei ocupado. Imagino. Não sei. Deve ter sido interessante. (Tudo é interessante. Mas algumas coisas são mais interessantes do que outras.) Provavelmente não. Ouvi dizer. Em Frankfurt, em Illinois, em Londres. Ano que vem. Que pena. Ele se foi. Vai voltar em breve. Estão organizando alguma coisa. Você vai receber um convite.

Sorrimos. Fazemos que sim com a cabeça. Somos incansáveis. Acho que na semana que vem terei um tempo livre. Dizemos que gostaríamos de nos ver mais vezes.

Comemos, saboreamos.

Enquanto isso, cada um abriga uma idéia secreta de ascensão, de declínio. Vamos em frente. A quina do avião acena.

[1989]

* “Em memória dos sentimentos deles” foi escrito para o catálogo de exposição *Dançarinos num avião: Cage, Cunningham, Johns*, na galeria Anthony d’Offay, em Londres, em 1989. A exposição concentrava-se na série *Dançarinos num avião*, de Jasper Johns. Emoldurando as margens das pinturas, havia uma série de facas, garfos e colheres.

O dançarino e a dança

Lincoln Kirstein, o melhor historiador da dança e um dos seus principais ideólogos, observou que no século xix o prestígio do balé se resumia à reputação do dançarino; e que, mesmo quando havia grandes coreógrafos (em especial Petipa) e grandes partituras para balé (de Adam, Delibes e Tchaikóvski), a dança, para o grande público teatral, ainda se identificava quase inteiramente com a personalidade e com o virtuosismo dos grandes dançarinos. A mutação vitoriosa no gosto da dança e na composição do seu público ocorrida imediatamente antes da Primeira Guerra Mundial, em resposta à força e ao exotismo incontestáveis dos balés russos, não aboliu o antigo desequilíbrio da atenção — nem mesmo com a subsequente invenção, por Diaghilev, da dança como uma colaboração ambiciosa, em que grandes artistas inovadores, estranhos ao mundo da dança, foram chamados para realçar esse teatro de assombro. A partitura podia ser de Stravínski, o cenário de Picasso, os figurinos de Chanel, o libreto de Cocteau. Mas o sopro do sublime era lançado por um Nijínski ou por uma Karsávina — pelo dançarino. Segundo Kirstein, só com o advento de um coreógrafo de talento tão completo a ponto de mudar a dança para sempre — George Balanchine — compreendeu-se, enfim, a supremacia do coreógrafo sobre o dançarino.

O registro de Kirstein acerca da perspectiva mais limitada da platéia da dança antes de Balanchine não está errado, é claro. Mas eu ressaltaria que a exaltação do artista que se apresenta em público sobre todos os demais artistas perpassava não só a dança no século xix (e início do século xx) como todas as artes que supõem a presença do artista. Ao recordar a entusiástica identificação da dança com o dançarino — digamos, com Marie Taglioni e com Fanny Elssler —, é preciso recordar também outros públicos, outros entusiasmos. O público de concerto que se empolgava com Liszt e Paganini também identificava a música com o intérprete virtuoso: a música era, por assim dizer, a ocasião. Aqueles que desmaiavam com La Malibran na nova ópera de Rossini ou de Donizetti pensavam que a ópera era o veículo da cantora. (Quanto ao aspecto visível da ópera, quer fosse a direção de cena, o cenário ou o físico não raro incompatível do cantor — isso raramente parecia algo digno de se discutir.) E o foco da atenção modificou-se também nessas artes. Mesmo a parcela do público de ópera mais obcecada pelas divas nas últimas décadas está pronta a isolar a obra da interpretação e, no âmbito da interpretação, isolar a expressividade e as façanhas vocais da representação dramática — distinções dissolvidas pela retórica empoladamente tendenciosa das reações extremadas (de êxtase ou da mais acerba condenação) que envolviam os espetáculos de ópera no século xix, em especial as primeiras apresentações de uma obra nova. O fato de agora ser rotineiro considerar a obra algo que transcende o intérprete, em vez de o intérprete transcender a obra, se faz sentir não só na dança, em virtude do advento de um coreógrafo de suprema grandeza, mas também em todas as artes que supõem a presença do artista.

E no entanto, dito isto, parece haver algo intrínseco à dança que assegura o tipo de atenção reverente que toda geração dedica a um número muito reduzido de dançarinos — parece haver, no que eles fazem, algo diferente das proezas de artistas extremamente talentosos e carismáticos em outras artes a que rendemos homenagem.

A dança não pode existir sem o projeto da dança: a coreografia. Mas a dança é o dançarino.

A relação do dançarino com o coreógrafo não é só a relação do executante com o *auteur* — a qual, por mais criativo, por mais inspirado que seja o executante, ainda será uma relação

subserviente. Embora seja também um executante nesse sentido, o dançarino é também algo mais. Existe um mistério de encantamento na dança que não tem análogo em outras artes performáticas.

Um grande dançarino não está apenas representando (um papel) mas sendo (um dançarino). Alguém pode ser a maior Odette/Odile, o maior Albrecht que uma pessoa já viu — como um cantor pode ser (na memória de alguém) a melhor Tosca, ou o melhor Boris, ou Carmen, ou Sieglinde, ou Don Giovanni, ou um ator pode ser a melhor Nora, o melhor Hamlet, ou Fausto, ou Fedra, ou Winnie. Mas além do já monumental propósito de oferecer a interpretação definitiva de uma obra, de um papel, de uma partitura, há um critério adicional, e até mais elevado, que se aplica aos dançarinos. Pode-se ser não só o melhor intérprete de determinados papéis como também o exemplo mais completo do que significa ser dançarino. Exemplo: Mikhail Baryshnikov.

Em qualquer arte performática que tenha, em grande parte, um repertório fixo, o interesse naturalmente se volta para a contribuição do executante. A obra já existe. O novo, a cada vez, é o que o executante, esses executantes, acrescentam a ela na forma de energias renovadas, alterações de ênfase ou interpretação. A maneira como a tornam diferente, ou melhor. Ou pior. A relação entre obra e executante é do tipo musical-estrutural: tema e variações. Uma dada peça, ópera, sonata ou balé é o tema: todas as suas leituras serão, em algum grau, variações.

Mas também aqui, embora o dançarino faça o que todos os executantes de uma obra fazem, a dança difere das demais artes performáticas. Pois o critério segundo o qual se avaliam as interpretações do dançarino não é simplesmente o da excelência — como ocorre com atores, cantores e músicos. O critério é o da perfeição.

Na minha experiência, nenhum tipo de artista que se apresenta em público é tão autocrítico como um dançarino. Fui muitas vezes aos bastidores para cumprimentar um amigo ou conhecido que é ator, pianista ou cantor por sua excelente apresentação; invariavelmente, meu elogio é recebido sem maiores objeções, com evidente prazer (meu intuito, claro, é dar prazer) e às vezes com alívio. Mas toda vez que eu parabeneizei um amigo ou conhecido que é dançarino por sua excelente apresentação — e incluo Baryshnikov —, ouvi antes de tudo uma desolada ladainha de erros cometidos: perde-se uma batida, um pé não ficou apontado na posição correta, houve um ligeiro escorregão numa complicada manobra com o par. Pouco importa que não só eu como ninguém tenha percebido tais erros. Foram cometidos. O dançarino soube. Portanto, a apresentação não foi boa *de verdade*. Não foi boa o bastante.

Em nenhuma outra arte se pode encontrar um abismo comparável entre aquilo que o mundo pensa de um astro e aquilo que o astro pensa a respeito de si, entre a adulação que se derrama de fora e a inexorável insatisfação que exaspera quem está do lado de dentro. O nível e a severidade da autocrítica dos dançarinos não é simplesmente um caso de nervos à flor da pele dos artistas (quase todos os grandes artistas que se apresentam em público são cismados, peritos da autocrítica), de consciência artística — uma *déformation professionnelle*. É, ao contrário, parte integrante da *formation professionnelle* do dançarino. Uma parte de ser dançarino consiste numa objetividade cruelmente autopunitiva acerca das próprias pequenas imperfeições, vistas da perspectiva de um observador ideal, mais exigente do que poderia ser qualquer espectador verdadeiro: o deus Dança.

Todo dançarino sério é guiado por idéias de perfeição — expressividade perfeita, técnica perfeita. Na prática, isso significa não que alguém seja perfeito mas que os critérios de apresentação estão sempre sendo elevados.

A idéia de progresso nas artes tem hoje poucos defensores. Se Balanchine foi o maior

coreógrafo que já existiu (tese inverificável defendida com firmeza por muitos baletômanos, entre eles eu mesma), isso não se deve ao fato de ter vindo depois de Noverre, de Petipa e de Fokin, porque ele foi o último (ou o mais recente) da linhagem. Mas parece de fato haver algo como um progresso linear na dança — à diferença das demais artes performáticas amplamente dedicadas a um repertório restrito, como a ópera. (Callas foi maior que Rosa Ponselle ou Claudia Muzio? A questão não faz sentido.) Não há dúvida de que o nível geral da dança, exatamente equiparável, em companhias como a do teatro Kírov e a do New York City Ballet (que deve contar com os dois melhores *corps de ballet* do mundo) e o arrojo, o poder e a expressividade dos dançarinos de ponta nas grandes companhias de balé atuais (as duas já mencionadas, a Opéra Ballet de Paris, o Royal Ballet e o American Ballet Theatre — entre outras) são muito mais elevados que o nível da dança mais admirada no passado. Todos os estudiosos da dança concordam em que, exceto por alguns poucos solistas imortais, a dança nos Ballets Russes de Diaghilev era tecnicamente muito limitada, segundo os critérios atuais.

Elevar o nível é função do campeão: um número considerável de pessoas julgava poder correr 1,6 mil metros em quatro minutos depois que Roger Bannister o conseguiu. A exemplo do esporte e do atletismo, uma conquista de um dançarino virtuoso eleva para todos o nível do possível. E foi isso o que fez Baryshnikov, mais do que qualquer outro dançarino em nosso tempo — não só pelo que pode fazer com o corpo (entre outras proezas, salta mais alto que qualquer pessoa, e desce mais baixo ao solo), como também pelo que pode mostrar, na maturidade e no alcance da sua expressividade.

A dança demanda um grau de trabalho maior do que qualquer outra arte performática ou esporte. Enquanto a vida diária de todo dançarino é uma luta em tempo integral contra o cansaço, a tensão, as limitações físicas naturais e decorrentes de lesões (que são inevitáveis), a dança em si é a representação de uma energia que tem de parecer, em todos os aspectos, desembaraçada, sem esforço e a todo momento inteiramente sob controle. O sorriso do dançarino em cena é menos um sorriso que uma negação categórica daquilo que ele ou ela de fato experimenta — pois existe certo desconforto, e não raro dor, em toda apresentação importante. Essa é uma diferença relevante entre o dançarino e o atleta, que têm muito em comum (provações, disputas, carreira breve). No esporte, os sinais do esforço não são escondidos: ao contrário, tornar visível o esforço faz parte do espetáculo. O público espera ver o espetáculo do atleta que se esforça visivelmente além dos limites do tolerável, e se comove com isso. Os filmes de campeonatos de tênis ou do Tour de France ou qualquer documentário abrangente sobre competições atléticas (um exemplo esplêndido: *Olimpíada de Tóquio*, de Ichikawa) sempre revelam o esforço e a tensão. (Aliás, o fato de Leni Riefenstahl, em seu filme sobre as Olimpíadas de 1936, ter optado por *não* mostrar os atletas sob essa luz é um dos sinais de que seu filme é na verdade sobre política — a estetização da política em um espetáculo de massa completamente ordenado e numa imperturbável apresentação solo — e não sobre o esporte em si.) É por isso que notícias sobre contusões de atletas são um assunto de conhecimento geral e objeto de uma curiosidade legítima da parte do público, ao passo que notícias sobre contusões de dançarinos não o são, e tendem a ser suprimidas.

Diz-se muitas vezes que a dança é a criação da ilusão: por exemplo, a ilusão de um corpo sem peso. (Pode-se pensar nisso como o desdobramento mais remoto da fantasia de um corpo sem fadiga.) Mas seria mais exato chamá-la de encenação de uma transfiguração. A dança representa estar completamente no corpo e também transcender o corpo. Parece uma ordem de atenção mais elevada, em que a atenção física e a mental se tornam uma só.

Dançarinos de talento incomparável, como Baryshnikov (entre as dançarinas, Suzanne Farrel é

quem vem à mente em primeiro lugar), projetam um estado de foco total, de concentração total, que não é simplesmente — como para um ator, um cantor ou um músico — o pré-requisito necessário para produzir uma grande apresentação. Isso é a apresentação, o seu próprio centro.

Merce Cunningham e Lincoln Kirstein apresentaram ambos esta definição da dança: uma atividade espiritual em forma física. Nenhuma arte se presta de modo tão adequado como a dança a metáforas emprestadas da vida espiritual. (Graça, elevação...) O que também significa que todas as discussões a respeito da dança e dos grandes dançarinos, inclusive esta, insere a dança em alguma retórica mais ampla em torno das possibilidades humanas.

Um costume é distinguir os maiores dançarinos como representantes de alternativas ideais. O mais sagaz comentarista de dança do século XIX, Théophile Gautier, contrastou dessa forma as bailarinas mais célebres da sua época, Elssler e Taglioni. Elssler era pagã, mundana; Taglioni era espiritual, transcendente. E os críticos de uma década atrás, ao assimilar a chegada a nosso meio de um segundo refugiado de gênio do balé Kírov, tendiam a comparar Nureiev e Baryshnikov dessa mesma forma. Nureiev era dionisíaco, Baryshnikov era apolíneo. Tais simetrias são inevitavelmente enganosas e esta, em particular, comete uma injustiça com Nureiev, que era um dançarino extraordinariamente talentoso e expressivo e, nos primeiros anos, um parceiro ideal (para Fonteyn), e uma injustiça também com Baryshnikov. Pois embora Baryshnikov talvez nunca em sua carreira tenha sido um parceiro ideal, deve-se dizer — sem nenhum desrespeito ao esplendor da dança de Nureiev e à sua tenacidade heróica — que o dançarino mais jovem se revelou um gênio de outra magnitude.

De uma magnitude sem paralelo. Guiado por sua generosidade, sua generosidade intelectual, e por sua versatilidade sem precedentes como dançarino, Baryshnikov dedicou-se a modalidades de dança mais variadas do que qualquer outro dançarino na história. Dançou balé russo, Bournonville, revisionistas ingleses (Ashton, Tudor, McMillan), Balanchine, Roland Petit e uma diversidade de gêneros americanos, desde jazz (um duo com Judith Jamison, coreografado por Alvin Ailey) até Robbins, Tharp e Karole Armitage. Algumas vezes, pode ter sido maltratado e mal aproveitado por seus coreógrafos. Mas, mesmo quando o papel não se mostra adequado, ele é sempre maior que o seu papel. É, quase literalmente, um dançarino transcendente. Exatamente aquilo que a dança luta para tornar real.

[1986]

Sobre Lincoln Kirstein

Nascido em 1907, o “107o ano do século xix”, como ele certa vez o denominou, Lincoln Kirstein dedicou a vida a promover e estabelecer critérios que fossem atrevidamente antiquados e também afoitamente visionários. Seu mais forte motivo para a celebridade é, por meio de suas iniciativas e de sua dedicação perseverante, ter transformado a grande arte e a vida cultural de uma grande cidade. Lincoln Kirstein fez do balé clássico uma arte americana ao dar aos Estados Unidos sua primeira escola de balé e ao dar um lar americano para um dos artistas máximos do século xx. E esse artista, George Balanchine, fez de Nova York a capital mundial da dança: as melhores danças que existiam, apresentadas por grandes dançarinos, treinados com total competência, criaram a platéia mais esclarecida que existe, um público mais bem preparado que o de qualquer outra metrópole para receber e para avaliar a dança em todas as suas variedades, tanto a “moderna” quanto o balé.

Os títulos efetivos de Kirstein eram: diretor geral do New York City Ballet e diretor da School of American Ballet. Mas sua ligação com a dança era apenas um aspecto do seu gênio. Como Diaghilev, que muitas vezes (ainda que de forma inexata) é mencionado quando se fala a respeito do papel e da importância de Kirstein, ele começou como uma pessoa com gostos interessantes, ferrenhamente militante em todas as artes e na literatura, um *connoisseur* e um proselitista de incansável apetite, charme, vigor social — que centrou o foco na dança. Grandes formadores de gosto precisam dispor de uma instituição ampla para curvar-se à sua vontade, um veículo. Diaghilev começou, precocemente, fundando uma revista (*The World of Art*), muito antes de imaginar os Ballets Russes; Kirstein, no fim da década de 1920, quando ainda era estudante de graduação em Harvard, fundou uma revista, uma revista esplêndida, *Hound & Horn*, para escrever e descobrir outros talentos, novos e esquecidos. Poderia ter tido uma carreira semelhante à de outros estetas excepcionalmente prescientes da sua geração, como A. Everett (“Chick”) Austin e Julien Levy, que usaram museus e uma galeria de arte para celebrar e patrocinar seus entusiasmos discrepantes: um museu ou uma galeria é uma instituição de antologias, assim como uma revista ou uma editora. Mas Kirstein possuía os recursos, a audácia e a tenacidade para pôr toda a sua sofreguidão, toda a sua devoção, numa instituição que exibia o gênio de uma pessoa. Só um gênio. E, à diferença de uma editora, de uma galeria, de um museu ou de uma revista, instituições inestimáveis para angariar e disseminar obras, mas não indispensáveis para a sua criação, uma companhia de dança é um organismo vivo que inspira e torna possível a obra que depois irá apresentar ao público. Foi a visão de Kirstein, seu vigor, sua fidelidade, que fez nascer e assegurou a sobrevivência da maior companhia de dança de nosso tempo, sem a qual a maioria das danças criadas pelo gênio que ele importou, e que veio a se revelar o maior coreógrafo de todos os tempos, não teria sido realizada.

Tais papéis, de formador de gosto e de supremo viabilizador de outros gênios, são papéis auxiliares, e Kirstein era devotado à idéia de prestar serviços. O excelente *Movement and metaphor* e muitos outros livros (e artigos) sobre a história e a ideologia da dança tornaram-no um autor importante. O que o tornou algo ainda maior, um escritor importante e sensacional, foi a qualidade da sua prosa. (Excluo o romance e o livro de poemas do início da carreira — interessantes sobretudo porque ele os escreveu. O romance, *Flesh is heir*, conta como calhou de ele estar presente no enterro de Diaghilev em Veneza, em 1929; *Rhymes of a PFC*, sobre o

tempo em que prestou serviço militar na Segunda Guerra Mundial, conta como adorou estar no exército.) Além disso, quando seu trabalho na grande instituição que fundou e manteve viva durante décadas estava quase encerrado (“*Après moi, le Board*”, como ele cita a frase de Balanchine), seu trabalho com as frases em inglês prosseguia. São mais de cinquenta anos de escrita, a partir de *Hound & Horn*, e ele melhorou cada vez mais, tornou-se mais sutil, mais sonoro, mais forte. Penso nos artigos que vieram a público na década de 1980 em *The New York Review of Books* e, em especial, nos quatro textos autobiográficos extraordinários — proezas de prosa elíptica e angustiada, de sensibilidade extasiada — publicados no periódico trimestral *Raritan*. Em 1991, uma generosa amostra da obra de Kirstein sobre todos os assuntos (inclusive fotografia, pintura, cinema e literatura, além de dança) foi publicada sob o título de *By with to and from: a Lincoln Kirstein reader*, e em 1994, surgiu *Mosaic: memoirs*, que incorporou uma parte do material publicado em *Raritan*. E ainda há muito, muito mais a ser coligido ou reeditado.

Devoto de sistemas de ordem ideal, Kirstein mais de uma vez expressou seu amor pelo balé como um compromisso com certos valores espirituais — com uma exaltada abnegação do eu. Mas, assim como a atração pelo impessoal é às vezes o bom gosto de uma personalidade verdadeiramente forte, assim também a atração militante por comunidades arregimentadas de modo ideal é, em geral, a marca de um temperamento verdadeiramente excêntrico. O empreendimento coletivo a que Kirstein dedicou sua vida ilustra, de fato, os ideais que disse ter em mente: disciplina perfeita, prestar serviços, dedicação. Sua própria vida, como qualquer vida individual quando vista de perto, projeta um duplo sentido. A vida e as realizações de Kirstein fornecem lições modernas sobre a necessidade da excentricidade — sobre ser excêntrico (inclusive ser uma personalidade “difícil”) como um valor espiritual e uma precondição da seriedade genuína.

Tivemos a sorte de ter esse homem nobre e complexo entre nós.

[1997]

Fluidos de Wagner

Água, sangue, bálsamo medicinal, poções mágicas — fluidos têm um papel decisivo nessa mitologia.

As histórias de Wagner partem, não raro, de um mundo aquático. Uma chegada pela água e uma partida pela água emolduram os enredos de *O holandês voador* e *Lohengrin*. A saga do *Anel* começa precisamente na água, abaixo da superfície do Reno (e termina, quatro óperas depois, com um dueto cósmico da água e do fogo). A exploração mais delirante dos fluidos feita por Wagner, *Tristão e Isolda*, começa e termina com viagens sobre a água. O Primeiro Ato tem lugar num navio nobre comandado por Tristão, que transporta para a Cornualha a princesa irlandesa Isolda, prometida em casamento ao tio de Tristão, o rei Marcos. Antes dessa viagem, houve uma outra viagem marítima, quando Tristão, gravemente ferido, partiu sozinho da Irlanda num bote frágil, na esperança de ser tratado por Isolda, famosa por suas artes de curar. Como o inimigo que o havia ferido e a quem ele matara era o noivo de Isolda, Tristão não podia dizer quem ele mesmo era. (Pessoas solitárias com identidades misteriosas ou disfarçadas — *Lohengrin*, o *Holandês*, o *Tristão ferido na corte irlandesa* — chegam, em geral, pela água). O Terceiro Ato se passa num barranco à beira do mar, onde Tristão, ferido de novo mortalmente no fim do Segundo Ato, espera a chegada de um barco que trará Isolda, chamada não como sua amante mas como aquela que já o havia curado uma vez. Porém, quando ela surge, Tristão morre e Isolda o segue na morte. Na mitologia de Wagner, viagens pela água estão associadas a uma redenção que não acontece, como em *Lohengrin*, ou acontece em outros termos que não os desejados de início, como em *Tristão e Isolda*, em que quase todos morrem, beatificamente ou de modo insensato.

Parsifal, como *Tristão e Isolda*, é em grande parte uma história de fluidos. Contudo, nessa que é a última das treze óperas de Wagner, o que se define como redenção — encontrar alguém que há de curar o ferido rei Amfortas — acontece de fato, e nos termos em que se esperava. Uma pessoa virgem, dessa feita um homem, um idiota santo, aparece conforme haviam previsto. Talvez essa realização das expectativas torne inevitável que o mundo aquático esteja, em larga medida, excluído da ópera. Um portentoso exterior, a floresta, e um vasto e santificado interior, o Salão do Graal, são as duas locações positivas (as negativas, os domínios de Klingsor, são uma torre de castelo e um jardim de flores perigosas). Sem dúvida, o Primeiro Ato só tem água fora de cena; um lago ao qual o rei ferido é trazido para fazer sua hidroterapia, e uma fonte onde Kundry consegue água para reanimar o desfalecido Parsifal após ter anunciado a ele bruscamente a morte de sua mãe; e no Terceiro Ato há água para uma consagração, para um batismo. Mas a principal história de fluidos é sobre sangue: a hemorragia inestancável na ferida no flanco de Amfortas, o sangue de Cristo que deveria fluir no cálice do Graal. O dever essencial de Amfortas como rei dos cavaleiros do Graal, que é o de fazer o sangue de Cristo surgir no cálice de forma constante para a ceia eucarística dos cavaleiros, tornou-se para ele uma tortura — enfraquecido pelo seu ferimento, causado por Klingsor com a mesma lança que perfurou o flanco de Jesus enquanto pendia da Cruz. O enredo de *Parsifal* poderia ser resumido como a busca, ao fim bem-sucedida, de um substituto para uma pessoa que tem dificuldade de fazer um fluido aparecer.

Diversos tipos de fluido entram no corpo das histórias de Wagner, mas o fluido só sai de suas

histórias numa forma, em forma de sangue, e só em corpos masculinos. As mulheres têm morte sem sangue: em geral, apenas expiram de forma brusca (Elsa, Elisabeth, Isolda, Kundry), ou se imolam, na água (Senta) ou no fogo (Brunnhilde). Só os homens sangram — sangram até morrer. (Portanto, não parece muito fantasioso ver o sêmen como subsumido, metaforicamente, no sangue.) Embora Wagner faça do corpo masculino, prostrado, perfurado e em hemorragia, o desfecho de algum combate épico, há em geral uma ferida erótica por trás daquela infligida pela lança e pela espada. O amor tal como vivenciado pelos homens, tanto em *Tristão e Isolda* como em *Parsifal*, equivale a uma ferida. Isolda curou Tristão, mas Tristão apaixonou-se por Isolda; a maneira de Wagner apontar para a necessidade emocional de um novo ferimento físico consiste em torná-lo, de modo chocante, quase auto-infligido. (Tristão deixa cair sua espada ao fim do Segundo Ato e deixa o traíçoeiro Melot traspassá-lo.) Amfortas já fora seduzido por Kundry; a lança de Klingsor apenas tornou concreto esse ferimento.

Na lógica misógina de Wagner, uma mulher, que tipicamente cumpre o duplo papel de curar e de seduzir, é com frequência o verdadeiro assassino. Essa figura, de quem Isolda é uma versão positiva, aparece em *Parsifal* com a negatividade e o erotismo muito explícitos. A pessoa que adentra de repente, no início do Primeiro Ato, com um frasco de um precioso bálsamo medicinal para o rei ferido — pode aliviar, mas não curá-lo — é a mesma pessoa que causou o ferimento do rei. Wagner torna Kundry sistematicamente dúplice: em seu papel de prestar ajuda, traz fluidos; em seu *alter ego* de sedutora, toma fluidos.

Sedução é eloquência; a ajuda é muda. Após o fracasso da suprema eloquência de Kundry, sua tentativa de seduzir Parsifal no Segundo Ato, ela é representada como se nada tivesse a dizer. “*Dienen! Dienen!*” (Servir! Servir!) são as únicas palavras que lhe são concedidas em todo o Terceiro Ato. Em contraste, Isolda, caracterizada primeiro como uma mulher que cura, que ministrou o bálsamo com êxito (o pano de fundo da história da ópera), e depois como um foco de desejo, torna-se cada vez mais eloquente. É com o ímpeto de palavras extasiadas de Isolda que Wagner conclui a ópera.

O fluido ministrado por Isolda em seu papel de curandeira se situa no passado. Na história que Wagner escolheu para contar, o fluido que ela oferece a Tristão é o que ambos acreditam ser um veneno letal. Em vez disso, trata-se de um desinibidor que faz ambos — no momento em que o barco está prestes a aportar — confessarem seu amor um para o outro.

Um fluido que muda tudo é essencial para a lenda celta de Tristão e Isolda que circulou pelas veias da cultura européia por mais de sete séculos. No relato mais completo, o poema épico *Tristão*, do século xiii, escrito por Gottfried von Strassburg, tão extenso quanto um romance, trata-se de um filtro preparado pela mãe de Isolda (também chamada Isolda, e a curandeira na história original) para sua filha e o rei Marcos beberem na sua noite de núpcias e que, durante a viagem, uma criada ignorante oferece ao sobrinho de Marcos e à noiva como se fosse vinho. A versão de Wagner transforma a calamidade acidental numa necessidade. “*Der Liebestrank*”, a poção do amor que Brangäne, a criada de Isolda, pôs de propósito no lugar do veneno, não faz Tristão e Isolda experimentarem seus próprios sentimentos — eles já os sentem, são martirizados por seus sentimentos. A poção apenas lhes permitiu continuar a não admitir seu amor.

A poção de amor é tratada numa clave cômica em outra ópera, *L’elisir d’amore* (1832), de Donizetti, que começa com a heroína abastada lendo para um grupo de camponeses um resumo da lenda celta que a reduz a um conto convencional de amor infeliz com final feliz. O belo Tristão obtém de um “*saggio incantatore*” (sábio feiticeiro) um “*certo elisir d’amore*” (um certo elixir do amor); assim que a linda mas indiferente Isolda toma um pequeno gole, nasce um amor

equivalente ao dele — instantaneamente. “*Cambiata in un istante/ quella beltà crudele / fu di Tristano amante / visse Tristan fidel.*” (Transformada em um instante/ aquela beldade cruel/ tornou-se amante de Tristão/ e viveu fiel a Tristão.) A bebida que faz alguém se apaixonar pertence à mesma família de poções, feitiços e encantos que transformam príncipes em sapos e sereias em princesas: é a metamorfose instantânea dos contos de fadas. Meros contos de fadas. O realismo bufo de Donizetti não tem espaço para a magia: o fluido vendido por um charlatão itinerante ao herói da ópera para cortejar a mulher que ele crê (erradamente) que não o ama é na verdade um vinho Bordeaux. Em vez de se oferecer como vinho o que na verdade é uma poção mágica, vende-se fraudulentamente como poção mágica algo que não passa de simples vinho — o inevitável esvaziamento cômico da fantasia.

Sua dissolução trágica cabe a Wagner, um quarto de século mais tarde: uma poção que, em vez de tornar algo possível, aumenta a impossibilidade, afrouxa o laço da vida. O fluido que Brangäne dá para o par infeliz não apenas revela (e portanto desencadeia) um sentimento. Ele desfaz um mundo. O amor os subtrai, instantânea e totalmente, da sociedade civil, dos laços e deveres normais, lançando-os numa solidão vertiginosa (e não num isolamento *à deux*) que engendra um inexorável obscurecimento da consciência. Onde estamos?, pergunta Isolda no início da ópera. Onde estou?, pergunta a Tristão no fim do Primeiro Ato, após terem bebido a poção, quando o barco aporta na Cornualha. O rei está aqui, diz alguém. Que rei?, pergunta Tristão. E Tristão não sabe onde está quando acorda no Terceiro Ato. Que rebanhos? Que castelo? Que camponeses?, pergunta, quando seu leal criado Kurwenal explica que ele foi trazido para a Bretanha, seu próprio reino, que ele está deitado no baluarte do seu próprio castelo. O amor é uma antignose, um desconhecer. Todo ato começa com uma espera atormentadora, paralisante, aflitiva, em que um espera o outro, seguida pela ansiada chegada — e conclui com outras chegadas, inesperadas, que são não só rupturas como também, para os amantes, quase incompreensíveis. Que dever? Que vergonha?

A paixão significa uma passividade exaltada. O Primeiro Ato começa com Isolda num divã, o rosto oculto nas almofadas (orientações de cena de Wagner) e o Terceiro Ato mostra Tristão em coma, no início, e deitado de costas do início ao fim. Como em *Parsifal*, há muita mentira e muitos apelos fervorosos pelo fim do esquecimento. Se a ópera terminasse após seus dois primeiros atos, poderíamos encarar essa pressão para o horizontal em *Tristão e Isolda*, os hinos de louvor à noite, a escuridão, a equivalência entre prazer e esquecimento e entre morte e prazer, como um modo extremamente extravagante de apresentar a voluptuosa perda da consciência que se verifica no orgasmo. O que quer que se diga ou se faça no palco, a música do encontro no Segundo Ato é uma representação empolgante e inequívoca de uma cópula ideal. (Thomas Mann não estava enganado quando falou do “desejo lascivo de ir para a cama” que havia na ópera.) Mas o Terceiro Ato torna claro que o erotismo é mais meio do que fim, uma plataforma para a propaganda contra a lucidez; que o tema mais profundo é a rendição da consciência em si.

Já a lógica emocional das palavras no dueto do Segundo Ato é uma sequência de operações mentais devastadoras — e niilistas. Os amantes não apenas se unem, em termos gerais, como na fórmula incomparavelmente sucinta de Gottfried von Strassburg, no *Tristão* em alemão medieval:

Um homem, uma mulher; uma mulher, um homem;
Tristão, Isolda; Isolda, Tristão.

Imbuído de uma compreensão sofisticada da solidão e da exploração de regiões remotas do sentimento, que parecem ser as conquistas mais originais dos movimentos românticos nas artes

do século XIX, Wagner está habilitado a ir bem mais longe:

Tristão: *Tristan du, ich Isolde, nich mehr Tristan!*
Isolda: *Du Isolde, Tristan ich, nich mehr Isolde!*

(Tristão: Você é Tristão, eu sou Isolda, não existe mais Tristão!
Isolda: Você é Isolda, eu sou Tristão, não existe mais Isolda!)

Quando se supõe que o mundo pode ser negado tão facilmente pela pressão do sentimento extremado (devemos a mitologia do eu, ainda vigente, aos escritores e compositores do século XIX), o eu que sente se expande para preencher o espaço vazio: “*Selbst dann bin ich die Welt*” (eu mesmo sou o mundo), Tristão e Isolda já haviam cantado em uníssono. O inevitável movimento seguinte é a eliminação do eu, do gênero, da individualidade. “*Ohne Nennen, ohne Trennen*” (nenhum nome, nenhuma separação), os dois cantam juntos... “*endlos, ewig, einbewusst*” (sempre, interminavelmente, uma consciência). Para um eu, buscar fundir-se com outro eu é, na ausência do mundo, buscar o aniquilamento de ambos.

Quando amantes se unem em uma ópera, o que fazem, acima de tudo, é proferir as mesmas palavras; falam juntos como se fossem um só. Suas palavras se unem, rimam, na mesma música. O libreto de Wagner para *Tristão e Isolda* cumpre esse princípio formal de forma mais precisa e insistente do que qualquer outra ópera: os amantes retornam para repetir as palavras um do outro até o fim. Sua permuta mais completa, no jardim do Segundo Ato, os leva a repetir com volúpia suas palavras um para o outro, rivalizam em suas expressões do desejo de unir-se, de morrer, e em suas acusações contra a luz e o dia. Claro que seus textos não são idênticos — e tampouco são idênticos os dois amantes, apesar de todo o seu desejo de fundir-se, e até de trocar de identidade. Tristão tem uma consciência mais complexa. E depois de cantar com Isolda a beatitude de seu desejo fadado à morte, no Segundo Ato, Tristão expressa uma outra relação com a morte no último ato, na forma de um solilóquio em que ele se separa de Isolda, amaldiçoando o amor. Foi Tristão sozinho, no Segundo Ato, quem se demorou a cantar, extasiado, sobre a poção que fluía dentro dele, sorvida com delícia infinita. Agora, no Terceiro Ato, os fluidos que ele invoca são todos mais amargos: “*Liebestränen*” (lágrimas de amantes) e a poção amaldiçoada, que agora, em seu delirante desenlace da camada mais profunda de emoção da história, Tristão declara ter sido preparada por ele mesmo.

A típica situação desencadeadora do enredo nas óperas de Wagner consiste em alguma coisa que se prolongou demais e fundiu-se com a ânsia aflita de chegar ao fim. (“Melodia infinita” — a expressão de Wagner para designar seu traço musical característico — é um equivalente formal desse tema essencial do prolongamento, do martírio.) O sangue flui sem cessar da ferida de Amfortas, mas ele não pode morrer. Enquanto isso, seu pai, Titurel, o ex-rei do Graal, já estendido em seu túmulo, é mantido vivo mediante a cerimônia do Graal. E Kundry, que não envelhece, penosamente despertada a cada ato, não quer outra coisa senão voltar a dormir. Wagner transforma a lenda de Tristão e Isolda numa versão secular, mais antiga, dos anseios expressados em *Parsifal* — com Tristão no papel principal. O Tristão do Terceiro Ato é um proto-Amfortas: um sofredor que quer morrer mas não pode, até que por fim consegue. Aos homens se empresta um desejo de morte mais desenvolvido do que às mulheres. (Kundry, cujo desejo de extinção parece ainda mais forte que o de Amfortas, é uma exceção.) Isolda tenta morrer apenas no Primeiro Ato, quando, com Tristão, bebe a poção que acredita ser veneno, ao passo que Tristão provoca deliberadamente sua própria morte em todos os três atos, conseguindo

alcançá-la no final, ao arrancar as ataduras da sua ferida quando lhe dizem que Isolda se aproxima. A própria Isolda, no Segundo Ato, tem um momento de dúvida (ou de bom senso), quando evoca “*dies süsse Wörtlein: und*” (“essa palavrinha doce: e”), como em *Tristão e Isolda*. Mas morrer não nos separará?, pergunta ela. Não, responde Tristão.

Vista da perspectiva redutora e até mais dolorosa do último ato, a ópera é (ou se torna) sobretudo a história de Tristão. Vista de forma mais abrangente, como a história de ambos, a versão de Wagner da antiga lenda celta tem, em seu desenlace, uma arbitrariedade que a torna mais próxima, em sentimento, da tragédia tradicional japonesa do duplo suicídio — a morte voluntária dos amantes cuja situação *não* é de todo sem esperança — do que, digamos, de *Romeu e Julieta*. (E a representação do amor feita por Wagner como um anseio torturantemente doloroso e anulador da consciência faz recordar sentimentos da poesia amorosa do Japão do período Heian.) Seus Tristão e Isolda não são, como os do poema de Gottfried von Strassburg, amantes malfadados frustrados pelos obstáculos de costume: o homem matou um parente próximo da mulher; a mulher está prometida em casamento a um parente mais velho do homem, que lhe deve lealdade. Wagner requer algo além dessas barreiras objetivas, cuja importância significa que os amantes são membros de uma sociedade, um mundo. O obstáculo que transcende o mundo é, portanto, a própria natureza do amor — uma emoção sempre maior que o seu objeto; insaciável. O erotismo que Wagner exalta *tem* de autodestruir-se.

Quando Marcos chega, no final, não é para entender pela primeira vez o clamor dessa paixão e desejar, quando já é tarde demais, como ocorre com os Capuleto e os Montecchio, ter sido mais compreensivo. Informado por Brangäne de que os amantes foram compelidos a traí-lo por um filtro do amor, Marcos (que faz as vezes de pai de Tristão, e que em certas versões mais antigas da história é de fato seu pai) resolveu libertar Isolda de seu voto e permitir que os amantes se casem. Mas a união não é o que Tristão e Isolda desejam, o que sempre desejaram. Querem que as luzes se apaguem. As últimas palavras de Isolda — as últimas palavras da ópera — são uma descrição da perda da consciência: “*ertrinken, versinken/ unbewusst höchste Lust!*” (“afogar, afundar/ suprema beatitude da inconsciência!”). A música transborda. A consciência se afoga.

Tristão e Isolda é sobre a experiência de ser vencido e destruído pelo sentimento — e não é simplesmente *sobre* a experiência radical, mas pretendia mesmo *ser* essa experiência. O fato de Wagner equiparar o estar satisfeito ou inspirado com o estar esmagado é uma idéia tipicamente romântica da arte, arte que não apenas é sobre o excesso (Tristão e Isolda esmagados por sua paixão) como também emprega, num espírito quase homeopático, meios extravagantes e desproporcionais, como um tamanho ou uma duração fora do comum. O componente de provação, e mesmo de risco, para a platéia em tudo isso parecia apenas adequado. Uma boa apresentação de *Tristão e Isolda*, previu Wagner para Mathilde Wesendonk enquanto compunha o último ato, está “fadada a deixar as pessoas loucas”. Uma das idéias prediletas de Wagner acerca da sua obra era a de que só os fortes poderiam nela imergir impunemente. Quando o primeiro Tristão, o tenor Ludwig Schnorr, adoeceu após as primeiras apresentações em Munique, em 1865, ele e Wagner preocuparam-se com a possibilidade de dizerem que o cantor sucumbira em virtude do esforço e do ímpeto sem precedentes exigidos pelo papel; e quando Schnorr morreu de forma inesperada algumas semanas depois, Wagner (e não só ele) teve a impressão de que talvez a ópera o houvesse matado.

Wagner não foi o primeiro compositor a associar o lírico ao letal, pelo menos no sentido metafórico. Mas as idéias prévias da lírica letal convergiam para os cantores. Para o libretista com quem vinha trabalhando na ópera *I Puritani*, Belini escreveu: “Grave em sua mente, em

letras indeléveis: Um drama musical deve fazer as pessoas chorarem, tremerem e morrerem por meio do canto”. Grandes cantores eram aqueles capazes de provocar, na platéia, um êxtase à beira do delírio, um padrão estabelecido por Farinelli, Pacchierotti e outros célebres *castrati* do século xviii e do início do século xix, as primeiras divas no sentido moderno, cujas vozes faziam as pessoas desmaiarem, chorarem e sentirem que eram compelidas a perder o juízo, e cuja aparência e maneiras extravagantes e artificiais eram eroticamente cativantes para pessoas de ambos os sexos. Em louvor a seu cantor predileto, Napoleão declarou que se sentia enlouquecer quando ouvia Crescentini cantar. Esse desejo de ter a consciência normal enlevada pela arte do cantor se encontra preservado num fenômeno em geral subestimado como uma aberração ou curiosidade do mundo da ópera: o culto à diva. A adulação claramente espalhafatosa em torno de várias sopranos (e de um ou dois tenores) em todas as gerações confirma essa apreciadíssima experiência como algo propiciado pela voz, e não apenas pelos encantos da celebridade e do glamour.

Wagner abre um novo capítulo na tradição operística de criar uma beleza eroticamente perturbadora, que crucia a alma — a diferença reside em que a intensidade foi realçada ao tornar-se, por assim dizer, difusa. Embora gerado pela voz do cantor, o lirismo não atinge o clímax na experiência da voz. Em lugar de ser identificado, de forma específica e corpórea, com a voz do cantor quando ela flutua acima da música, ele tornou-se uma propriedade da música como um todo, na qual a voz está embutida. (É isso que às vezes se chama de sinfonismo das óperas de Wagner.)

As platéias gostavam de ser excitadas, agitadas, perturbadas pela beleza das vozes — por sua doçura, sua velocidade. Mas havia, pelo menos no início, uma resistência considerável a um *dérèglement du sens* produzido pela música em si. O que a voz fazia parecia sobre-humano e, enquanto exibição de virtuosismo, era em si mesmo admirável. O som produzido pelos *castrati* sugeria algo desencarnado — as palavras “seráfico” e “celestial” eram usadas com frequência para definir essas vozes, embora os próprios cantores fossem também, e de forma clara, objetos de fantasias eróticas. O lirismo enlouquecedor de Wagner nada tinha de seráfico, por mais que as palavras nos exortassem com mensagens espirituais e sentimentos “elevados”; a rigor, parecia vir de “baixo” e, a exemplo da poção na ópera, convidava sentimentos reprimidos a fluírem livremente. Berlioz descreveu o prelúdio de *Tristão e Isolda*, no qual nenhuma voz canta, como um longo “gemido e lamento”. Ao abrir mão de todos os efeitos (e lenitivos) da velocidade, Wagner preferiu retardar o andamento de seqüências de emoção profunda que, então, se tornavam ou cativantes ou pareciam intoleravelmente opressivas. O crítico de música vienense, e líder dos antiwagnerianos, Eduard Hanslick disse que o prelúdio de *Tristão e Isolda* “me traz à memória uma pintura italiana de um mártir cujos intestinos são lentamente retirados do seu corpo e enrolados numa bobina”. *Parsifal*, disse ele, lhe causou enjôo. “Não existem mais modulações genuínas mas apenas um perpétuo processo ondulatório de modulação, de sorte que o ouvinte perde toda a noção de uma tonalidade definida. Sentimo-nos como se estivéssemos no alto-mar, sem terra firme sob os pés.” Sim. Estamos.

A nova intensidade emocional, tão distinta da lírica, que Wagner introduziu na ópera se deve sobretudo à maneira como, ao mesmo tempo, ele amplifica e torna dolorosamente íntimo (apesar do cenário épico) o característico amálgama de sentimentos retratado: luxúria, ternura, desgosto, piedade, euforia, enfado do mundo. Wagner transforma completamente os sentimentos que são a matéria-prima da longa tradição da ópera de representar sentimentos exaltados, como a associação entre amor e morte. Corações feridos pelo amor, a morte preferível à separação da pessoa amada ou à perda do amor — isso é a moeda corrente dos lamentos dos amantes, dos

êxtases dos amantes — muito antes de Wagner, muito antes do que chamamos de Romantismo. Em *Tristão e Isolda* e em outras obras, Wagner tornou dilaceradoramente literais essas antigas hipérboles da ópera, antes entendidas como exageros expressivos. Falar de modo aberto sobre sentimentos e com uma insistência nunca vista, mostrar-se esmagadoramente íntimo com a platéia — o sensualismo de Wagner, seu emocionalismo, eram tidos como invasivos —, este era um novo território para a arte em meados do século XIX, e parece inevitável que tal despudor (como era visto por muitos, na época) estivesse ligado às concessões outorgadas pelo fecundo e corajoso compromisso da ópera com estados exaltados de sentimento. “Mas para a ópera eu jamais poderia ter escrito *Folhas da relva*”, disse Whitman a um discípulo, no fim da vida (mas se referia à ópera italiana, não a Wagner). O tratamento do tempo é uma das principais inovações de Wagner: o prolongamento da duração como um meio de intensificar a emoção. Mas a profundidade e o esplendor de sentimento de que Wagner é capaz combinam-se, em sua maior obra, com uma extraordinária delicadeza na pintura da emoção. É essa delicadeza que pode, enfim, nos convencer de que estamos de fato na presença do feito mais raro na arte: a reinvenção do sublime.

Bruno Walter disse certa vez a Thomas Mann, quando caminhavam de volta para casa depois de Walter haver regido uma apresentação de *Tristão e Isolda*: “Isso já nem mais é música”. Queria dizer que era mais do que música. Wagner acreditava oferecer um tipo de experiência ou de idéia transformadora que transcendia a mera arte. (É claro, julgava suas obras muito mais do que simples óperas.) Mas tais pretensões se afiguram sobretudo uma idéia de arte, uma idéia de arte peculiarmente moderna, na qual existe uma boa dose de manifesta impaciência com a arte. Quando os artistas não tentam subverter o estatuto de arte daquilo que fazem (dizendo, por exemplo, que é a vida real), alegam muitas vezes estar fazendo algo além de arte. (Religião? Terapia?) Wagner é uma parte importante dessa história moderna do inflacionamento e do aviltamento das expectativas a respeito da arte, que gerou tantas grandes obras de arte, entre elas *Tristão e Isolda*.

Observou-se desde o início que ouvir Wagner produzia um efeito semelhante a consumir psicotrópicos: ópio, disse Baudelaire; álcool, disse Nietzsche. E, como ocorre com todas as drogas desinibidoras, às vezes se verificaram efeitos colaterais violentos. Nos primeiros anos de *Tristão e Isolda*, por vezes era preciso retirar do teatro uma pessoa que desmaiava ou vomitava durante a apresentação. Talvez agora seja tão difícil imaginar o impacto nas primeiras platéias de Wagner, em especial dessa ópera, e o escândalo que se tornou parte desse impacto (refiro-me, é claro, ao escândalo estético, deixando de lado a questão das abjetas opiniões políticas de Wagner), quanto seria imaginar os desmaios e as convulsões de lágrimas gerados pela voz de Farinelli. Mas o escândalo foi enorme, assim como a paixão com que ele foi defendido — e foi incalculável a influência da sua obra. Nenhum artista do século XIX veio a ser mais influente.

Embora Wagner tenha sido o primeiro compositor a fazer as pessoas se gabarem não só de o admirar fervorosamente como de serem viciadas nele, houve outros depois. E as seduições do vício na arte são, agora, raramente encaradas de outra forma que não positiva. Na era do *rock’n’roll*, de Philip Glass e de John Adams, parece normal e desejável que a música almeje ser um narcótico. Vivemos na era do triunfo da “teatrocracia” que Nietzsche deplorava, na qual podemos encontrar muitos descendentes da forma dramática predileta de Wagner, o préstito de redenção pseudo-espiritual. E os meios característicos de Wagner (o libreto prolixo, nebuloso; a extensão exagerada; a repetição organizada) e os seus temas característicos (o elogio do irracional, a representação do *páthos* dos heróis e dos soberanos) são os mesmos de alguns dos

espetáculos mais fascinantes do nosso tempo.

As adaptações feitas por Wagner dos mitos do passado europeu e em especial do passado germânico (cristão e pagão) não envolvem a fé. Mas envolvem idéias. Wagner era muito culto, e muito reflexivo, de um modo literário; conhecia suas fontes. Os criadores de *Einstein na praia* deixaram claro nada saberem a respeito de Einstein e pensavam que isso não era necessário. Os emblemas e as quinquilharias das mitologias heróicas do passado que atulham a obra dos wagnerianos modernos apenas exprimem um *páthos* ainda mais genérico e um esforço generalizado de alcançar um efeito. Acredita-se com firmeza que nem o criador nem a platéia precisam de qualquer informação (o conhecimento, em especial o conhecimento histórico, é tido como responsável por um efeito funesto sobre a criatividade e o sentimento — o derradeiro e mais tenaz dos clichês do Romantismo). O *Gesamtkunstwerk* torna-se um veículo de estados de ânimo — como paranóia, placidez — que flutuam livres de situações emocionais específicas, e do não-conhecimento em si mesmo. E a receptividade diante desses modernos préstitos de redenção antiliterários e emocionalmente distantes talvez tenha confirmado um modo menos embaraçoso de reagir aos préstitos de Wagner, altamente literários e veementes. Os altos valores redentores e aliciantes que Wagner acreditava expressar em suas obras foram desacreditados de vez (devemos isso à ligação histórica entre a ideologia wagneriana e o nazismo). Poucos cogitam ainda, como fizeram gerações de admiradores e de tementes de Wagner, acerca do que suas óperas dizem. Agora, Wagner é apenas desfrutado... como uma droga.

“Seu *páthos* lança por terra qualquer gosto.” O comentário acerbo de Nietzsche a respeito de Wagner parece, cem anos depois, mais verdadeiro do que nunca. Mas haverá, ainda hoje, alguém ambivalente a respeito de Wagner, como foram Nietzsche e, num grau menor, Thomas Mann? Se não houver, de fato muita coisa se perdeu. Eu diria que sentir ambivalência (o contrário de ser indiferente — temos de ser seduzidos) é ainda a melhor maneira de apreciar a que ponto *Tristão e Isolda* é uma obra autenticamente sublime, além de estranha e perturbadora.

[1987]

Um êxtase de lamento

Toda arte, já se disse, aspira à condição de música. E todas as artes feitas com música — porém, mais do que qualquer outra, a ópera — aspiram à experiência do êxtase.

Originalmente, os êxtases da ópera eram propiciados pelos cantores. As histórias — intrigas muito conhecidas, da mitologia clássica, da história antiga e dos épicos renascentistas — eram pretextos nobres. A música, muitas vezes esplêndida, era uma plataforma. Por maiores que fossem os prazeres gerados pelos demais elementos (música, dança, poesia, cenografia), a ópera era acima de tudo um veículo para o alcance incomparável da voz humana. Era algo muito mais poderoso que o “belo canto”. O evento musical e dramático da ópera desencadeava uma substância sentida como sublime, quase transumana (em parte, porque era muitas vezes de caráter transgênero), e assim produzia tal efeito erótico que constituía uma espécie de enlevo. (Pensem nos desmaios e nos delírios que Farinelli e outros *castrati* lendários do século xvii e do início do século xix provocavam entre homens e mulheres — cujo eco, em diminuendo, é a adulação dos grandes cantores do *bel canto* em nosso século.) O registro-padrão era etéreo, feminino; a fronteira de gênero era arbitrária (homens cantavam os papéis de mulheres), e a ópera despertava emoções, reações exageradas identificadas como femininas.

Uma idéia mais responsável, em termos civis, a respeito dos êxtases desencadeados pela ópera surgiu quando a platéia devotada se ampliou, a partir do seu núcleo aristocrático, para um público muito mais vasto, e a frequência aos “teatros de ópera” tornou-se um ritual da vida urbana burguesa. A ópera vivenciada, acima de tudo, como um veículo para a voz decaiu em favor da ópera como a forma dramática mais inspiradora e irresistível. Cantar era uma atividade antes heróica que misteriosa, o que fomentou a idéia “progressista” de que a tarefa da voz e a tarefa da música estavam em paridade. Foi por volta dessa época que a ópera começou a refletir os projetos nacionalistas do século xix na Europa. O entusiasmo gerado nos teatros de ópera alimentava algo na platéia reunida para o evento: a autocongratulação tribal. Ser interpretada como uma conquista da cultura nacional resultou de modo inevitável em certa normalização dos êxtases da ópera: os papéis sexuais foram encerrados em seus respectivos lugares; os enredos escolhidos (de cunho folclórico ou histórico) eram elaborados em torno de contrastes de traços femininos e masculinos, no âmbito vocal e caracterológico. As reações-padrão da platéia tornaram-se menos escandalosamente femininas: fortalecimento, inspiração, exaltação.

Foi justamente o compositor imbuído das maiores ambições para a ópera, Richard Wagner, que, além de levar essa segunda idéia do que a ópera pode ser — a apoteose de um espírito coletivo — à sua conclusão mais solene e grandiosa, também introduziu a terceira idéia, ou idéia moderna, do que a ópera pode ser: a comoção segregadora e extasiante de sentir-se elevado, não pelas proezas sublimes de uma voz humana, mas pela música extenuante, implacavelmente extasiante. A voz conduz a música; a música, em lugar de um ideal independente do virtuosismo vocal, faz exigências cada vez mais difíceis (a princípio, tidas como impossíveis) para a voz. A música, a música de Wagner, retrata a própria condição de ser tomado pelo sentimento que, no passado, a voz misteriosa causava na platéia. A consequência foi o enfraquecimento da autoridade de estilos de reação emocional femininos e masculinos por demais contrastantes — tanto no palco de ópera (a despeito de todas as pretensões masculinas da ideologia wagneriana) como na mente do público de ópera. Mas como o restabelecimento do propósito de oferecer uma

experiência arrebatadora e imoderada poderia deixar de acarretar uma refeminização (em termos de estereótipos culturais) dos prazeres mais candentes obtidos na ópera?

Para Wagner, criador da idéia da ópera como uma experiência arrebatadora — e cujo tema dramático supremo é a progressão da consciência que vai do êxtase ao esquecimento —, certas restrições acerca do enredo ainda se sustentam. Wagner não poderia aceitar como satisfatório qualquer drama que ficasse sem solução, por via de uma epifania da aceitação, da compreensão. A partir de Wagner, porém, as histórias que as óperas contam tendem a terminar com o desalento coletivo, com a derrota da compreensão.

Sem dúvida, algumas das maiores óperas (*L'incoronazione di Poppea*, *Così fan tutte*, *Fidelio*, *Don Carlo*, *Moses und Aron*) contam com argumentos genuínos, uma discussão verdadeira. Porém na ópera, em geral, preferem-se histórias que sejam de fato tragédias de reconhecimento. Isso é especialmente verdadeiro naquilo que poderíamos, com propriedade, denominar de ópera moderna, cuja transição se dá a partir da última ópera de Wagner, *Parsifal*, cujo protagonista entra na história como uma criança, um santo inocente, um idiota. Depois, Parsifal alcança de fato a iluminação — fora de cena. Nas versões posteriores dessa história, o inocente permanece num estado de ignorância. A figura central da ópera moderna é, não raro, alguém num estado de consciência deficiente, de inocência patológica.

Pelléas et Mélisande é uma das obras-primas dessa evolução. Em um dos enredos de ópera mais tradicionais, o de um jovem cujo amor por uma mulher da sua idade ou mais jovem é frustrado por já estar ela prometida em casamento ou já estar casada com um parente mais velho (*Tristão e Isolda*, *Don Carlo*, *Evguêni Oniéguin*, entre outras), enxertou-se a história moderna que envolve não compreender, não saber, ser tolhido por um mistério; ou criar um mistério, ao sentir-se ferido por uma ofensa ou por um sofrimento inexplicável.

A ópera de Debussy (que segue a peça de Maeterlinck, usada quase integralmente em seu libreto) tem suas inflexões específicas. Estamos no mundo do enigma simbolista, um mundo desprovido de fronteiras nítidas e de dimensões fixas: onde as aparências são conhecidas por suas sombras ou reflexos, onde a debilidade e a aflição inexplicável se equiparam à voluptuosidade, e o emblemático objeto do desejo é uma mulher lânguida, de aspecto infantil, com cabelos compridos à moda *art nouveau*.

Nesse reino de dualidades distendidas, de contos de fadas — antigo e juvenil, doente e são, escuro e claro, molhado e seco —, se passa uma história neowagneriana, de anseios e de frustrações, de incurável vulnerabilidade. O drama de Maeterlinck pode ser entendido como uma idealização ou uma depreciação. Pode também ser visto como uma representação, uma literalização, de idéias outrora de larga aceitação a respeito da enfermidade física — que, de maneira tautológica, atribuíam muitas enfermidades a uma atmosfera geradora de enfermidades (“miasma”). A história situa-se exatamente num pântano desse tipo, um ambiente privado de sol, repleto de fontes de água e de espaços subterrâneos. Debussy começa na segunda cena da peça, com Mélisande numa fonte na floresta: “*Une petite fille qui pleure au bord l'eau*”. (Sem dúvida, não foi por falta de sensibilidade temática que ele cortou a primeira cena da peça de Maeterlinck: um coro de serviçais do castelo que clamavam por água.) A onipresença da água, que em geral significa pureza — ou volubilidade emocional —, aqui significa uma insalubridade generalizada.

A maioria dos personagens estão doentes (o pai de Pelléas; Marcellus, o amigo de Pelléas), ou feridos (no decorrer da história, Golaud), ou fragilizados (o avô, Arkel), ou são fisicamente fracos (o filhinho de Golaud, Yniold, que canta sua incapacidade de erguer uma pedra). Mélisande, é claro, é o epítome da fragilidade — e morre em virtude de um ferimento que, diz o

médico, não mataria um pássaro. (Na peça de Maeterlinck, o médico acrescenta: “*Elle est née sans raison [...] pour mourrir; et elle meurt sans raison*”). Toda referência a Mélisande enfatiza sua pequenez (as mãos são sempre “*petites mains*”), sua intocabilidade (suas primeiras palavras são “*Ne me touchez pas! Ne me touchez pas!*”). Seu descobridor benigno, Golaud, que a ela parece um gigante — e possivelmente um estuprador — conquista Mélisande quando promete não a tocar e confessa a própria vulnerabilidade (“*Je suis perdu aussi*”). Mas, quando leva Mélisande para a sua família e começa a tratar sua noiva-criança como uma mulher, transforma-se, malgrado seu, num bruto.

O amor de Pelléas e Mélisande não pode ser consumado não porque a jovem esteja casada com um parente mais velho do jovem, a história de costume, mas sim porque ela é frágil demais, sexualmente imatura. Qualquer sexualidade adulta constituiria uma agressão contra a heroína. Golaud é o único personagem masculino normalmente maduro — em contraste com o velho avô, cujo pedido para beijar Mélisande é ostensivamente casto, e com o jovem meio-irmão de Golaud, ainda um menino, que, quando deseja abraçar e ser abraçado por Mélisande, se enrola na parte do corpo dela que não é sólida, não é carne: seu cabelo. Mélisande parece dotada de um corpo apenas para que os outros se deslumbrem com a sua delicadeza. É surpreendente dar-se conta de que (nunca vi isso retratado em nenhuma apresentação da ópera) Mélisande estava no nono mês de gravidez quando ela e Pelléas enfim confessam seu amor mútuo, para logo em seguida serem separados pelo ciumento Golaud. Mas o corpo inchado e modificado de Mélisande é impossível de se mencionar, talvez impossível de se pôr em cena, e em certo sentido é também impensável. É como se a própria Mélisande não pudesse dar-se conta de que está grávida (e que portanto é uma mulher), pela mesma razão que, no fim da história, ela não consegue assimilar que agora tem uma filha e está prestes a morrer.

No fim, os amantes de fato se abraçam, corpo a corpo, mas esse momento de compartilhada imolação-no-sentimento é interrompido de modo abrupto e logo seguido de uma amnésia (Mélisande) e de uma dilacerante confusão mental (Golaud). Mélisande não lembra que Pelléas foi morto por Golaud, não tem consciência de que acabou de dar à luz (“*Je ne sais pas ce que je dis [...] Je ne sais pas ce que je sais [...] Je ne dis plus ce que je veux*”), e é verdadeiramente incapaz de dar ao freneticamente consternado Golaud o alívio de saber que, por mais que ele se arrependa do que fez, não se enganara ao suspeitar que Mélisande e Pelléas estavam apaixonados.

O bem-intencionado Golaud transformou-se num dos assassinos arrependidos e descuidados da ópera, que mata uma mulher inocente a quem ama de verdade. Pois nessa história em que não só o protagonista mas todos se sentem inadequados, desamparados, desconcertados pelo que sentem, Golaud é o único personagem fisicamente capaz de violência. A deficiência mental ou o entendimento frustrado (combinados com sentimentos de impotência) são de fato uma receita para a violência. Como *Wozzeck* e *Lulu*, como *O castelo de Barba Azul*, *Pelléas et Mélisande* é uma história de crueldade cega, com a diferença que as crueldades cometidas não são transações entre homens e mulheres adultos mas sim atos de adultos contra crianças. Mélisande é uma criança perdida que Golaud resgata e garante proteger, mas não consegue deixar de destruir; na angústia dos ciúmes, ele também maltrata o próprio filho pequeno. Mas tudo isso não torna o ogro menos vítima — como *Wozzeck*, como Peter Grimes, Golaud é inocentemente culpado — e, portanto, um objeto adequado para a piedade da platéia.

Piedade dos amantes inocentes; piedade de Yniold e do filho que Mélisande deixou; e piedade de Golaud — *Pelléas et Mélisande* completa o processo iniciado muito tempo antes, mediante o qual a ópera exalta os sentimentos tidos como femininos. Nenhuma obra que hoje faça parte do

repertório-padrão está tão desprovida de traços triunfalistas graças aos quais a ópera, tradicionalmente, dá tanto prazer. Uma arte vigorosa (em comparação, digamos, com a música de câmara), a ópera especializou-se em emoções vastas — vastamente contrastantes, vastamente perceptíveis. A torrente emocional da obra-prima de Debussy é premeditadamente mais estreita: ele aposta numa intensidade mais angustiante, calibrada de modo mais sutil. Mas as grandes tragédias modernas da consciência deficiente postulam seus próprios critérios voluptuosos quando ascendem a um êxtase de lamentação. O retrato feito por Debussy das *lacrimae rerum* é distinto de qualquer outro, na ópera. Deve ser a ópera mais triste já composta. (O único rival de *Pelléas et Mélisande* é, nesse aspecto, *Wozzeck*, que também termina com a presença pungente de uma criança que acabou de ficar órfã.) Como canta Arkel, de coração partido: “*Mais la tristesse, Golaud, mais la tristesse de toute que l’on voit!*”.

[1997]

Cem anos de fotografia italiana

Itália: cem anos de fotografia anuncia uma narrativa dupla; um século de Itália e também um século de fotografia.

A foto mais antiga no livro, tirada em 1884, da grande estufa da Sociedade Horticultural Italiana, mostra-nos um lugar freqüentado por pessoas ricas, de um século atrás, algumas das quais provavelmente possuíam câmeras e praticavam a fotografia como passatempo, num nível de competência bastante elevado; uma foto como essa poderia ter sido tirada por um dos membros da Sociedade. A foto mais recente, tirada em 1984, mostra-nos não um lugar real (não um interior italiano, nem mesmo algo na Itália) mas uma parte do mundo (a Europa) da qual a Itália faz parte; vista aérea, trata-se de uma foto menos tirada do que composta, por profissionais, com a ajuda de computadores.

Nada há de especificamente italiano em nenhuma das duas fotos, embora ambas deixem entrever seu período respectivo. Na primeira, vemos um exemplo exuberante da forma de vidro e de ferro conferida aos novos salões de exposição, mercados e estações ferroviárias em toda a Europa em meados e no fim do século XIX. A foto aérea é também exemplo de um tema que poderia ter sido fotografado da mesma maneira em outra parte; porém o que marca a data da foto não é o que vemos mas sim o fato de podermos vê-la. É um exemplo de algo que só pode ser visto na forma de uma foto e só pode ser fotografado agora (graças à existência de outras tecnologias associadas).

Os temas das duas fotos têm uma geometria intrusiva; nenhuma delas inclui pessoas. Mas a estufa é um local que parece estar apenas temporariamente despovoado, a fim de permitir essa foto da arquitetura autoritária e das plantas valentes. É em larga medida um mundo humano e historicamente específico. É fácil imaginar as pessoas reinseridas nesse local, andando à sua volta. O mundo da foto aérea é um mundo de coisas além da escala humana, do qual as pessoas estão forçosamente ausentes. Aqui, o fato histórico, humano, não tem lugar.

Mas a história — o tempo — é o tópico unificador dessa coleção de temas que se acredita aleatória. É de admirar, portanto, que o antologista, Cesare Colombo, tenha escolhido como foto mais recente uma em que a história é aniquilada em favor da geografia; em que os traços do tempo se tornam irrelevantes em função da escala dessa distribuição do espaço marcada de maneira uniforme.

Devemos, acaso, ler isso como um comentário, de cunho histórico, da parte do antologista: um reconhecimento do destino europeu da Itália, sua extinção como uma cultura distintiva e sua absorção no sistema homogeneizador de cobiça criado pelo capitalismo multinacional? Ou é apenas um expediente formal: o modo talvez excessivamente enfático de o antologista decretar o fim da coletânea? Se for isso, o expediente é, por força, arbitrário. Pois se opõe à própria natureza da fotografia e das coletâneas de fotos, que consiste em terem um final em aberto; não poderem concluir. Não pode existir uma foto, ou uma coletânea de fotos, sumariante ou terminal. Só mais fotos. Mais coletâneas...

* * *

Uma coletânea de imagens do passado italiano publicada por Alinari — embora a maioria das fotos não pertença aos arquivos de Alinari — nos faz lembrar que raras vezes uma foto é obra de

visão individual mas, quase inevitavelmente, uma peça (potencial) de um arquivo. O arquivo pode ser o da empresa de Alinari, que parece menos o negócio muito bem-sucedido que foi do que uma operação cultural, um vasto esforço coletivo para documentar a sociedade italiana, que se prolongou durante muitas décadas, em que os nomes dos fotógrafos individuais foram suprimidos, como os dos artesãos que trabalharam nas catedrais góticas. No mais das vezes, o arquivo pertence a fotógrafos individuais — profissionais prolíficos possuidores de estúdios, no século xix e na primeira metade do século xx, e também fotógrafos contemporâneos cujas manipulações de seus temas, a serviço da moda e de outros tipos de publicidade, produzem resultados muitíssimo diferentes da documentação escrupulosa e inocente praticada por antigas formas de fotografia comercial. Defensores confessos do mau gosto, como Carlo Mollino, e celebradores de celebridades, como Elio Luxardo, são hoje dignos de figurar num museu, não menos do que ilustres defensores do sério e do belo na fotografia, como Paul Strand e Henri Cartier-Bresson. A opinião mais excêntrica e parcial poderia constituir um arquivo de imagens inestimáveis do passado (do e sobre o passado). Mesmo as superposições ligeiramente desfocadas do autodenominado futurista Anton Bragaglia, situadas em parte alguma, e as fantasias encenadas *al fresco* do erotômano barão von Gloeden, situadas na Taormina, na virada do século xx, têm o seu encanto de um período, o seu estatuto de documento.

(Embora o destino de todas as fotos seja terminarem em um arquivo abrigado em um museu, elas ainda podem, isoladamente, ter uma vida fora do museu — a vida extramuros de um documento é a vida de um souvenir; também aqui o tempo produz suas mutações engraçadas. Num trecho de diário datado de 1952, Jean Cocteau conta a história de um pescador de quarenta anos, na Taormina, furioso porque uma das lojas na rua principal expunha fotos, tiradas por Gloeden, de seu avô nu em pêlo e com uma coroa de rosas. Sem dúvida, foi apenas poucos anos depois disso que, em todas as lojas da cidade que abasteciam os turistas, foram postas à venda como cartões-postais as fotos requintadamente eróticas de jovens da cidade nus, tiradas por Gloeden anos antes.)

A fotografia italiana é excepcionalmente rica de fotos excelentes, que têm o status primário de documentos. Pensamos, antes de tudo, nas melhores imagens do patrimônio de Alinari e da obra de Giuseppe Primoli, a figura mais fascinante na história da fotografia italiana, que era ele mesmo uma espécie de empresa Alinari em forma de uma só pessoa. (Uma foto tirada por Primoli — de alguém que tira uma foto — abre este livro.) Se as atividades coletivas da firma Alinari e a empresa ultraindividual posta em prática pelo aristocrata diletante Primoli foram ambas empreendimentos, por excelência, geradores de arquivo, cumpre assinalar que a palavra “arquivo”, com sua pretensão implícita de curiosidade independente, oculta boa parte do programa ideológico que está por trás desse esplêndido ímpeto de fotografar.

Vejamos a coleção Alinari, formada por mais de 100 mil fotos. Parece uma atualização, para o século xix, do *Wunderkammer* do século xviii, ou gabinete de curiosidades, que era menos um instrumento de aprendizado do que uma expressão da mania de colecionar, o apetite para o acúmulo e a classificação; o assombro, um dos sentimentos prediletos da época, um sentimento isento do peso do conhecimento histórico, depende tanto da ignorância quanto do conhecimento. Mas também parece exemplo de um projeto ideológico tipicamente oitocentista, compartilhado por alguns dos maiores romancistas do século, que consistia em fornecer um conhecimento enciclopédico da realidade social, desde os níveis mais elevados até os mais baixos, como algo que se desdobra historicamente. Por último, e talvez de modo mais decisivo, parece um projeto proto-século xx: um modo de fazer publicidade, de criar necessidades e estimular o consumo.

Os fotógrafos de Alinari começaram por especializar-se nas grandes obras de arte de sua

cidade natal, Florença. Para uma reduzida e rica classe de viajantes, que cumpriam sua Grande Viagem, a Itália era, desde muito tempo, o país aonde as pessoas iam para ver a arte, e a arte de Florença, mais do que a de qualquer outra cidade italiana. A documentação fotográfica colecionável exerceu um papel essencial na democratização dessa imagem da Itália criada pelos poucos felizardos ricos, que transformou o país no alvo mais desejado, mais prestigiado, para as rápidas apreciações do turismo de massa.

A disseminação da arte em forma de fotos — uma primeira versão do que André Malraux, que surrupiou a idéia de Walter Benjamin, definiu como museu sem paredes — logo se ampliou para todo o ambiente físico, que podia ser coligido em forma de fotos. A documentação exaustiva significava, de fato, uma preferência pelo incisivamente *contrastante*: proezas de renovação urbana (tal como era entendida no século xix) justapostas a locais e monumentos antigos, a vitalidade dos morenos pobres ao lado do glamour e do alheamento dos ricos e poderosos. Fotos disseminavam não apenas a arte (a arte do passado) mas todo o passado — e o presente, que seguia inexorável seu caminho para tornar-se passado (ou seja, arte). A noção de arte se ampliou para incluir o passado como tal: olhamos para o passado, para qualquer parte dele, de maneira estética.

Fotos não são janelas que oferecem uma visão transparente do mundo tal como é, ou, mais exatamente, como era. Fotos fornecem indícios — não raro espúrios, sempre incompletos —, em respaldo a ideologias dominantes e a sistemas sociais vigentes. Elas fabricam e confirmam tais mitos e sistemas.

Como? Ao fazer afirmações sobre o que está no mundo, sobre o que devemos olhar. Fotos nos dizem que aspecto as coisas devem ter, o que seus temas devem revelar sobre si mesmos.

Fotos tiradas no século xix e no início do século xx raramente deixam de tornar visíveis as marcas de status. Associamos isso a posar para a foto. O processo em si tomava tempo: não se podia tirar fotos em movimento. Com o ato de posar, quer num retrato de estúdio, quer em fotos tiradas em locais de trabalho e de recreação, pode haver uma construção consciente daquilo que é correto, adequado, atraente. O aspecto da maioria das fotos antigas preconiza os valores de retidão, franqueza, informação, espaço ordenado; mas a partir da década de 1930, e isso não pode dever-se apenas à evolução da tecnologia da câmera, o aspecto das fotos confirma o valor do movimento, da animação, da assimetria, do enigma, das relações sociais informais. O gosto moderno considera uma forma de mentira a maneira rígida como os trabalhadores posavam nas antigas fotos de obras e de fábricas — isso esconde, por exemplo, a realidade do seu esforço físico. Preferimos ver o suor em instantâneos informais, de aspecto não posado, em que as pessoas são flagradas em movimento — é isso que nos parece autêntico (ainda que nem sempre seja belo). Sentimo-nos mais confortáveis com o que representa o esforço, o atabalhoamento, e esconde a realidade do controle (autocontrole, controle por outros), do poder — revelações que agora, por estranho que pareça, julgamos “artificiais”.

Dois contrastes, a um século de distância.

Na face interna da capa do livro, uma imagem famosa. O cenário e a vastidão, impregnados de imponência, do estúdio fotográfico burguês (a rigor, o salão de Alinari). Espaço profundo: todos são vistos em corpo inteiro, de longe, de maneira discreta. Uma pessoa (sentada, importante) está sendo fotografada. As pessoas parecem tranqüilas. Todos se movem devagar.

Na face interna da quarta-capa, um tipo familiar de imagem. Um grupo de jornalistas, *paparazzi*, parados, apertados uns contra os outros, esticando-se, empurrando-se, tirando suas fotos à força. (Haverá alguma justiça no fato de ser italiana a palavra internacional para designar

os fotógrafos predatórios que atacam seus alvos célebres?) Espaço raso: todos são vistos em parte, em close, de forma indiscreta. Não há espaço livre suficiente para podermos identificar o local, nenhum cenário — é um espaço sem um local. E todos têm muita pressa.

A função de uma antologia é representar um mundo. Essa antologia, essa crônica símbolo de um século, representa um mundo à medida que ele se submete aos imperativos do tempo.

A maioria das fotos são registros de uma sociedade característica em alto grau, que está profundamente usada (em vários sentidos da palavra), a Itália pranteada por Pasolini em *Uccellacci e uccellini*, a Itália que não existe mais, ou que está nos estertores, lutando com o sofrimento de se ver substituída, desde a década de 1950, pela Itália transitaliana da sociedade de consumo. A diferença entre as duas Itálias é enorme, visceral, chocante.

A Itália típica era uma sociedade em que a atividade do fotógrafo era uma incursão: o fotógrafo só podia ser um observador. Na nova Itália, a foto e as atividades fotográficas (tevê, vídeo, monitoração, *playback*) são centrais. Parece uma nova versão da maneira como a fotografia participou, no passado, não só da comercialização da realidade mas também da sua unificação. A empresa Alinari, criada no início da década de 1850, poderia ser vista como um instrumento da subsequente unificação política da Itália, meta das atividades da firma, que primeiro tiveram como alvo apenas Florença e mais tarde ampliaram seu raio de ação para incluir a zona rural e outras cidades — o país inteiro. Agora, há várias décadas, a fotografia italiana — empreendimentos fotográficos de muitas pessoas — tem participado com vigor do projeto de unificar a Itália culturalmente (o que também significa unificar politicamente) à Europa, ao mundo atlântico. Imagens fotográficas desempenham um grande papel no esforço de tornar a Itália (ser? ou apenas parecer?) cada vez mais semelhante a... todo o mundo.

A Europa inteira chora o seu passado. As livrarias estão abarrotadas de álbuns de fotos que, para nosso deleite e nossa nostalgia reflexa, mostram o passado extinto. Mas o passado tem raízes mais profundas na Itália do que em qualquer outra parte da Europa, o que torna sua destruição mais decisiva. E a nota elegíaca soou mais cedo e mais triste na Itália, pois foi a nota do rancor — pensemos nos acessos de raiva dos futuristas contra o passado: o clamor para queimar os museus, aterrar o Grande Canal e transformá-lo numa auto-estrada e assim por diante. Antologias de fotos comparáveis a essa, digamos, da França ou da Alemanha pré-modernas, não se comportam dessa maneira.

A profundidade que possuem essas imagens de uma Itália mais antiga não é só a profundidade do passado. É a profundidade de toda uma cultura, uma cultura de uma dignidade, de um sabor e de uma grandeza incomparáveis, que foi desbastada, apagada, confiscada. Para ceder lugar a uma cultura em que a noção de profundidade é um contra-senso. Ela não foi feita para se percorrer num passeio a pé. Torna-se uma abstração. Para se ver como uma imagem. Para se ver do ar...

[1987]

Sobre Bellocq

Antes de tudo, as fotos são inesquecíveis — o nível máximo de valor da fotografia. E não é difícil ver por que a coleção de negativos de vidro de um fotógrafo até então desconhecido, que trabalhou em Nova Orleans nos primeiros anos deste século xx, tornou-se um dos resgates mais admirados na história da fotografia, em constante ampliação e sempre incompleta. Oitenta e nove chapas de vidro em diversos graus de corrosão, de rachadura e de apagamento formam o tesouro com que Lee Friedlander topou em Nova Orleans, no fim da década de 1950, e que depois comprou. Quando, em 1970, uma seleção das magníficas fotos reveladas e copiadas com habilidade por Friedlander foi publicada pelo Museu de Arte Moderna, o livro tornou-se, merecidamente, um clássico instantâneo. Muita coisa nessas fotos confirma o gosto corrente: o material colhido no baixo mundo da sociedade; a proveniência quase mítica (um distrito de Nova Orleans chamado Storyville); o aspecto informal, antiarte, que condiz com a quase anonimidade do fotógrafo e a com a verdadeira anonimidade de seus modelos fotografados; sua condição de *objets trouvés* e de uma dádiva do passado. Acrescente-se a isso o que há de positivamente fora de moda nas fotos: o caráter plausível e amistoso da versão que apresentam para o tema perturbador e convencional ao extremo focalizado pelo fotógrafo. E, uma vez que o tema já é tão convencional, a maneira descontraída como o fotógrafo olha parece mais característica ainda. Se algum dia houve mais do que 89 negativos de vidro e eles vierem a ser localizados, ninguém deixará de reconhecer um Bellocq.

O ano é 1912, mas não ficaríamos surpresos se nos dissessem que as fotos foram tiradas em 1901, quando Theodore Dreiser começou a escrever *Jennie Gerhardt*, ou em 1899, quando Kate Chopin publicou *The Awakening* [*O amanhecer*], ou em 1889, o ano em que Dreiser deu início ao seu primeiro romance, *Sister Carrie* [*Irmã Carrie*] — as roupas folgadas e os corpos roliços poderiam ser de qualquer data entre 1880 e o início da Primeira Guerra Mundial. As acusações de indecência com que foram acolhidos o segundo romance de Chopin e o primeiro de Dreiser foram tão implacáveis que Chopin desistiu da literatura e Dreiser vacilou. (Para prevenir-se de outras acusações semelhantes, Dreiser, após ter começado seu segundo grande romance em 1901, deixou-o de lado por uma década.) As fotos de Bellocq pertencem a esse mesmo mundo de solidariedade antiprotocolar e antilibidinosa por mulheres “decaídas”, se bem que no seu caso só podemos especular acerca da origem de tal solidariedade. Até há pouco tempo, nada sabíamos sobre o autor dessas fotos, exceto o que alguns velhos amigos de Bellocq contaram para Friedlander: que ele não tinha outro interesse que não a fotografia; que ele “sempre se portava com educação” (segundo um dos seus modelos de Storyville); que falava com um “tremendo” sotaque francês; e que era — um toque de Toulouse-Lautrec — hidrocéfalo e semelhante a um anão. Revelou-se que era um herdeiro da classe média de Nova Orleans de aparência física absolutamente normal (seus avós eram franceses), que também fotografava temas bastante convencionais, além de outros, do baixo mundo da sociedade — por exemplo, os antros de fumar ópio no bairro chinês de Nova Orleans. A série do bairro chinês, infelizmente, jamais foi recuperada.

A série de Storyville inclui duas fotos ambientadas em uma sala de estar. O interesse de Bellocq devia estar no fato de que, acima de uma lareira numa das fotos e acima de uma escrivaninha de tampo corrediço na outra foto, as paredes estavam cobertas de fotos em redor de

uma pintura central, fotos com os mesmos contrastes daquelas que ele estava tirando: todas eram fotos de mulheres, algumas vestidas com todo o esmero, outras eroticamente despidas. As fotos restantes de Bellocq são retratos individuais. Ou seja, há um único tema por foto, exceto um instantâneo de dois bebedores de champanhe no assoalho, entretidos numa partida de baralho (há um momento de lazer parecido no retrato fantasista e nada convincente de um bordel no filme *Belle de jour*, de Buñuel) e outro de uma jovem recatada que posa em seu melhor traje domingueiro, vestido branco, casaco e chapéu, ao lado de uma cama de ferro em que alguém está dormindo. Tipicamente — é uma exceção essa foto que só mostra a cabeça e o braço direito da mulher que dorme —, Bellocq fotografa seus temas de corpo inteiro, embora por vezes uma figura sentada seja cortada na altura dos joelhos; só numa foto — uma mulher nua reclinada sobre travesseiros bordados — tem-se a impressão de que Bellocq preferiu chegar mais perto. Um ponto capital na impressão que as fotos nos causam é existir um grande número delas com o mesmo cenário e o mesmo elenco em poses variadas, desde a mais natural até a mais estudada, e vários graus de vestir/despir. O fato de fazerem parte de uma série confere às fotos sua integridade, sua profundidade, seu significado. Cada foto individual está impregnada do sentido que associa o grupo inteiro.

De maneira extremamente óbvia, pelo menos de um terço das fotos seria impossível deduzir que as mulheres pertenciam ao plantel de um prostíbulo. Algumas estão muito bem vestidas: numa foto, uma mulher com um grande chapéu de penas, com uma blusa branca de mangas compridas adornada com um broche e um medalhão e de saia preta, está sentada no jardim à frente de um pano de fundo baixo e preto, atrás do qual toalhas puídas secam penduradas num varal. Outras estão em roupas íntimas ou algo parecido: uma delas posa em uma cadeira, as mãos entrecruzadas atrás da cabeça, com um traje rendado e colante de aspecto cômico. Muitas são fotografadas nuas — com uma espontaneidade desprentensiosa, e sobretudo com corpos desprentensiosos. Algumas apenas se deixam ficar paradas, como se não soubessem o que fazer, depois de tirar a roupa para a câmera. Só algumas delas oferecem uma pose voluptuosa, como a odalisca adolescente de longas tranças num sofá de vime — talvez a foto mais conhecida de Bellocq. Duas fotos mostram mulheres de máscara. Uma delas é uma foto provocante: uma mulher excepcionalmente bonita, com um sorriso deslumbrante, jaz reclinada numa *chaise longue*; a não ser pela máscara chique ao estilo Zorro, veste apenas meias pretas. A outra foto, o avesso de uma foto de modelo erótica, retrata uma mulher barriguda, completamente nua, cuja máscara pende sobre o rosto de maneira canhestra enquanto ela posa de modo desajeitado na beirada de uma cadeira de madeira; a máscara (assemelha-se a uma máscara completa, sem a metade inferior) parece grande demais para o seu rosto. A primeira mulher parece feliz de posar (como deveria estar, em vista dos seus encantos); a segunda parece rebaixada, e mesmo anulada, pela sua nudez. Em certas fotos, em que os modelos assumem um ar afetadamente pensativo, é mais difícil decifrar a emoção. Mas em outras há pouca dúvida de que posar é um jogo, e é divertido: a mulher de xale e de meias listradas e vistosas, sentada ao lado da sua garrafa de “uísque Raleigh”, observa satisfeita o seu copo erguido; a mulher de roupas íntimas e meias pretas, deitada de bruços sobre uma tábua de passar roupa armada no quintal, sorri exultante para um cachorrinho. É claro, ninguém estava sendo espionado às escondidas, todas eram um tema voluntário das fotos. E Bellocq não poderia determinar como elas deviam posar — se iriam exhibir-se como faziam para um cliente ou, na ausência do cliente, como mulheres de aspecto saudável, da zona rural, que elas eram, sem dúvida, em sua maioria.

Na companhia de Bellocq, estamos longe das farras sadomasoquistas encenadas em que mulheres amarradas se oferecem para o olhar do homem (ou coisa pior) nas fotos

incomodamente aclamadas de Nobuyoshi Araki, ou da obscenidade mais fria, mais estilizada e sempre inteligente das imagens criadas por Helmut Newton. As únicas fotos que parecem de fato depravadas — ou transmitem algo da vileza e da abjeção da vida de uma prostituta — são aquelas em que os rostos foram raspados. (Numa, o vândalo — teria sido o próprio Bellocq? — deixou escapar o rosto.) Essas são de fato dolorosas de ver, pelo menos para esta espectadora. Mas sou mulher e, à diferença de muitos homens que olham essas mesmas fotos, nada vejo de romântico na prostituição. O aspecto do tema que me dá prazer é a beleza e a presença espontânea de muitas mulheres, fotografadas em circunstâncias caseiras que atestam sensualidade e bem-estar doméstico, e a tangibilidade do seu mundo extinto. Como são comoventes e benévolas essas fotos.

[1996]

Os bebês de Borland

1

O título é *Os bebês*. Mais de um. Um grupo. Uma confraria, pelo visto. Mais do que uma confraria, ou do que um bando ou do que um círculo social. Um mundo.

Um álbum de fotos habilmente dispostas em seqüência nos conduz para o interior desse mundo.

Significaria pouco ter só uma foto. Ou duas. Ou três. Mostrar um mundo demanda uma fartura de fotos, e as fotos têm de ser organizadas. Começar pelo início. Acabar pelo fim.

A seqüência será um passeio por esse mundo. Uma viagem. Uma iniciação.

Primeiro, vemos fragmentos de cenário. Um pequeno traje de cetim cor-de-rosa. Um ursinho. Um berço colorido estampado com bichos mimosos. Depois, aos poucos, a presença do ser humano. Um par de calças. Chinelos felpudos com carinhas de coelho. Um pé. Um joelho.

Vai demorar um pouco para vermos rostos.

Algo não combina. Os aparatos são de um quarto de bebê. Mas a presença humana é grande demais, feia — descomunal.

Esperamos ver bebês. Esses parecem homens adultos. A pele de bebês, bebês de verdade, é perfeita. Essa pele é áspera, encaroçada, peluda (com tatuagens aqui e ali), os corpos em geral são flácidos ou esqueléticos — e a câmera de Polly Borland os esquadrinha bem de perto.

O close é feio. E o adulto é feio, comparado à perfeição do recém-nascido.

Como observa Gulliver ao chegar a um país cujos habitantes têm mais de 24 metros de altura: ver ampliado é surpreender-se com as imperfeições. Ele recorda que no país de onde acaba de chegar, onde *ele* era um gigante, a pele dos diminutos liliputianos lhe parecera “a mais bonita do mundo”, ao passo que seus pequeninos amigos o julgavam feio além do que se podia imaginar. Um deles

disse que meu rosto parecia muito mais bonito e mais liso quando me olhava do chão do que quando visto a uma distância mais curta, quando eu o erguia na minha mão e o trazia para perto, o que ele confessou ser, a princípio, uma visão muito chocante. Disse que podia enxergar imensos buracos na minha pele; que os fios da minha barba eram dez vezes mais duros que os arames usados num barco e que minha pele era feita de muitas cores completamente desagradáveis: porém tenho de pedir licença para dizer em minha defesa que sou tão bonito quanto a maioria das pessoas do meu sexo e do meu país, e me queimei muito pouco de sol em todas as minhas viagens.

Depois que foi dar à costa em meio ao povo de Brobdingnag, Parte II de *Viagens de Gulliver*, onde ele era a pessoa minúscula, Gulliver achou repulsivos aqueles corpos e rostos colossais, exatamente como ele era, visto de perto, para os habitantes de Lilliput. Mas, mesmo quando sentia repugnância ante as imperfeições grosseiras dos gigantes, Gulliver se lembrava — tornara-se um bom relativista cultural — de que os brobdingnaguanos eram sem dúvida tão bonitos quanto qualquer pessoa no mundo.

Um mundo, segundo Jonathan Swift e tal como retratado por Polly Borland, repleto de esquisitices desconcertantes.

Pelos critérios de um bebê, qualquer adulto é feio, tosco. Nenhuma beleza de pele pode resistir ao exame minucioso da câmera.

Beleza, encanto — e repulsa — são sobretudo uma questão de escala favorável ou

desfavorável, e de proximidade. E é com isso — escala, proximidade — que os fotógrafos lidam o tempo todo.

2

É claro, estar “perto” é essencial para o impacto e para o sentido dessas fotos.

Quase todas foram tiradas em algum interior, mobiliado de modo genérico e pobre. Podemos supor que os temas de Borland estejam escondidos nesses quartos malcuidados, forrados com papel de parede, que nunca vemos direito, mas que parecem pequenos. Podem estar simplesmente deitados em algum canto. (Bebês precisam descansar muito.) Podem também estar em movimento. Parece também que nos oferecem relances da reunião de uma turminha turbulenta. Uma festa de pirralhos. A hora do cochilo das crianças.

O fotógrafo penetrou num espaço onde uma identidade secreta se revela. Um espaço íntimo, privado, onde atividades banais — berrar, babar, comer, dormir, tomar banho, masturbar-se — adquirem o caráter de rituais bizarros, porque são feitas por adultos vestidos como bebês, que agem como bebês.

Só podemos reagir com surpresa quando, no fim do livro, há uma foto de três bebês em trajes de gala numa rua de subúrbio. (Austrália? Inglaterra?) Ficamos surpresos ao ver que alguns temas de Boland se oferecem de bom grado ao olhar do passante fortuito.

3

Uma progressão de fotos. Somos apresentados a esse mundo em forma de partes de corpos, enquadrados e cortados de maneira estranha. O ocultamento inicial dos rostos e o número de fotos tiradas de um ângulo elevado respaldam a posição de superioridade que nós, consumidores das imagens de Borland, parecemos convidados a manter (a princípio) com respeito a essas travessuras clandestinas.

Olhamos para eles. Eles não olham para nós. Raramente nos mostram o olhar dos bebês; quando nos mostram, é um olhar fixo, à maneira dos bebês, o foco trêmulo e tudo o mais, ou um ar de quem está concentrado nos próprios pensamentos.

Com propriedade, o livro termina com um simples retrato de um dos bebês, com ar de adulto, até bonito, olhando com força para a câmera, para nós. Olhando de volta. Finalmente.

4

Desde muito tempo, a câmera nos dá notícia de bufões e de párias, seus infortúnios e suas momices. Mostra a banalidade do anômalo. Faz de nós todos *voyeurs*.

Mas esse é um trabalho de talento e competência singulares. As fotos de Borland parecem muito conscientes, compassivas; e próximas demais, *familiares* demais, para sugerirem uma curiosidade comum, ou mera curiosidade. Não há nada do olhar ingênuo de uma foto de Diane Arbus. (Não duvido que Arbus se sentiria atraída por esses temas, mas seguramente os teria fotografado de outra maneira.)

O empenho para colonizar temáticas novas e, em especial, transgressoras constitui uma das principais tradições da prática da fotografia.

Aqui — diz esse livro — está uma espécie de comportamento dotado de uma legítima pretensão para captar nossa atenção e nosso interesse. As fotos registram uma verdade acerca da natureza humana que parece quase demasiado óbvia para ser pronunciada — a tentação da regressão? os prazeres da regressão? — mas que jamais recebeu uma representação tão direta,

tão arguta. Solicitam a nossa identificação (“nada de humano me é estranho”) — nos desafiam a admitir que também nós podemos imaginar tais sentimentos, apesar de estarmos espantados porque algumas pessoas se deram de fato ao trabalho de manifestar na prática tais sentimentos, e assumiram essa vergonha.

5

São chocantes essas fotos?

Algumas pessoas, ao que parece, as consideram assim. Talvez não sejam as mesmas pessoas que se indignaram com as fotos sexuais de Robert Mapplethorpe. Aqui, o choque resulta de cenas da vida íntima de homens adultos que parecem ter renunciado quase completamente à própria sexualidade.

Eu, por exemplo, não acho essas fotos chocantes, nem mesmo perturbadoras. (O que me choca é a crueldade, não a tristeza.)

Choque — que em seguida se amplia para desaprovação agressiva — parece-me uma reação um tanto descabida para pessoas adultas que abraçaram, de forma tão drástica, o papel de desamparados.

Na maioria das fotos, os temas estão em repouso, deitados, rastejando. Muitas vezes estão sobre uma cama ou perto do chão. Raramente estão na vertical.

Eles *querem* parecer pequenos. Mas é claro que não são. E assim, em vez disso, parecem humilhados.

Quando a fotografia assume uma função antropológica ou etnográfica, há uma premissa segundo a qual os temas — que por acaso têm a aparência que têm — não vêm de fato a si mesmos.

O que essas fotos sugerem — o que algumas pessoas podem achar que é perturbador — é que os temas de Borland não só querem ter esse aspecto como também adoram ser vistos.

6

A maioria das manifestações sexuais tidas como desviantes é teatro. Requer figurinos. Depende de adereços de cena. E o mundo criado por esses adultos deve ser considerado uma fantasia sexual, ainda que eles não tenham sexo, pois em sua maioria são “puristas infantis”.

O que se passa nesses quartos deprimentes é uma espécie de teatro. Recreação.

Mas totalmente despojado de fingimentos.

E sem manipulação da câmera. Nada é digitalizado. O projeto de Borland depende de as fotos serem — como outrora — um vestígio ou uma marca do real. Existe um contrato implícito: essas são pessoas que são de fato assim (durante uma parte do tempo); não estão apresentando um espetáculo para o fotógrafo. De fato, ela teve de passar muito tempo com eles, conquistar sua confiança, tornar-se amiga, a fim de tirar essas fotos.

Imaginem o que sentiríamos se soubéssemos que os homens são atores e que as fotos foram tiradas durante uma tarde, numa casa, e não (como foram) no decorrer de anos e em diversos países.

A força dessas fotos depende de confiarmos em que o fotógrafo não preparou nada *para* a câmera.

Que algo está sendo revelado.

7

Serão os bebês de fato feios — como, digamos, as pessoas que aparecem em *Platteland* (1994), de Ballen?

No esplêndido álbum de retratos, feitos por Ballen, de brancos de aspecto degradado na zona rural da África do Sul, a feiúra dos temas e dos cômodos onde moram transmite uma mensagem moral e, em última análise, política. Aqui a feiúra parece atestar um apavorante empobrecimento de espírito, e também das circunstâncias materiais. No álbum de Borland, a mensagem da feiúra dos temas é mais difícil de decifrar. Podemos concluir que se trata sobretudo de uma questão de escala: ou seja, de incompatibilidade entre, de um lado, a encenada fantasia da pequenez e da fragilidade e, de outro, esses corpos crescidos e massudos. Mas podemos também supor, talvez erradamente, que só adultos, que têm o aspecto que têm, iriam querer fazer “isso” a si mesmos.

Quais são as fronteiras da beleza — e da feiúra? Imagens produzidas por câmeras têm mais a nos dizer do que qualquer outra fonte, no sentido de desenredar essa questão. Talvez não sejamos mais capazes de pensar na beleza de corpos e de rostos a não ser da maneira como aprendemos por meio da visão impertinente da câmera. Ampliar, miniaturizar — a câmera julga, a câmera revela. Quando olhamos o mundo para o qual Borland nos abriu as portas, não sabemos se estamos em Lilliput ou em Brobdingnag. Sua proeza notável nos faz compreender, quando vemos fotograficamente, que vivemos em ambos.

[2001]

Certos Mapplethorpes

Embora a razão me diga que a câmera não está apontada como o cano de uma arma contra a minha cabeça, toda vez que eu poso para um retrato fotográfico público sinto-me apreensiva. Não se trata do medo conhecido, presente em muitas culturas, de que a alma ou uma camada da personalidade venha a ser roubada. Não imagino que o fotógrafo, a fim de trazer ao mundo a imagem-réplica, roube de mim alguma coisa. Mas, de fato, verifico que a maneira como vivencio a mim mesma sofre uma reviravolta.

Em geral, sinto-me em co-extensão com meu corpo, em especial com a estação de comando da minha cabeça, cuja orientação para o mundo (ou seja, frontalidade) — e articulação — é o meu rosto, em que estão instalados olhos que olham atentos por cima e para dentro do mundo; e é minha fantasia, e meu privilégio, e talvez minha tendência profissional, sentir que o mundo está à espera do meu olhar. Quando sou fotografada, essa relação de consciência com o mundo, normalmente sociável e calorosa, emperra. Rendo-me a outra estação de comando da consciência, que me “encara”, se concordo em cooperar com o fotógrafo (e, no geral, um retrato fotográfico requer a cooperação do tema). Subjugada, posta de lado, escondida como um passageiro clandestino, minha consciência abdicou de sua função normal, que é fornecer amplitude, dar-me mobilidade. Não me sinto ameaçada. Mas sinto-me desarmada, minha consciência reduzida a um embaraçado nó de timidez que se esforça para manter o domínio de si. Imobilizada para o exame da câmera, sinto o peso da minha máscara facial, o ressaltado carnosos de meus lábios, a envergadura de minhas narinas, o desregramento de meus cabelos. Experimento-me como que *por trás* do meu rosto, olhando através das janelas dos meus olhos, como o prisioneiro da máscara de ferro no romance de Dumas.

Ao ser fotografada, com o que me refiro a posar para uma foto (numa sessão que, em geral, dura várias horas, quando se tiram muitas fotos), sinto-me transpassada, capturada. Em reação a um olhar de desejo, posso olhar de volta, com desejo. O olhar pode ser, e em termos ideais deveria ser, recíproco. Mas ao olhar do fotógrafo não posso responder com nada equivalente, a menos que eu resolvesse ser fotografada com a minha cabeça atrás da minha própria câmera. O olhar do fotógrafo olha num estado puro; ao olhar para mim, deseja o que não sou — minha imagem.

(Claro, o fotógrafo pode, de fato, desejar o tema. É óbvio que muitas fotos de Robert Mapplethorpe registram objetos do seu desejo. Temas podem parecer dignos de ser fotografados porque o fotógrafo sente lascívia, ou um laço romântico, ou admiração — qualquer entre muitos sentimentos positivos. Mas, no momento em que se tira a foto, o olhar exercido sobre o tema é cego, genérico; um olhar que distingue a forma. Nesse momento, não se pode responder a ele na mesma moeda.)

Torno-me aquela que é olhada. Docilmente, avidamente, sigo as instruções do fotógrafo, se ele ou ela estiver disposto a dar alguma instrução, no tocante a como eu posso “parecer” mais atraente. Pois, assim como sou uma observadora profissional, sou uma observada irremediavelmente amadora. Eterna virgem fotográfica, sinto a mesma perplexidade toda vez que sou fotografada. Esqueço os truques de caracterização que aprendi, que cor da blusa fotografa bem, que lado do meu rosto é o lado “bom”. Meu queixo fica baixo demais. Alto demais. Não sei o que fazer com as mãos.

Levando em conta que tenho visitado a história da fotografia há décadas, que já fui fotografada profissionalmente inúmeras vezes e que passei cinco anos escrevendo seis ensaios sobre as implicações estéticas e morais das imagens fotográficas, essa perplexidade com que encaro a câmera dificilmente pode ser atribuída à inexperiência ou à falta de reflexão. Alguma obstinação mais profunda da minha parte está em ação: a recusa em aceitar por completo o fato de que eu não apenas olho como também tenho uma aparência, uma aparência boa (ou má), uma aparência “como” essa.

Assim como nunca fui fotografada sem me sentir apreensiva, também jamais olhei o resultado de uma sessão fotográfica sem me sentir constrangida. Será porque sou uma observadora tão vigorosa que não consigo sentir-me à vontade ao ser observada? Será alguma aflição puritana com respeito a posar, fingir? Será que o meu narcisismo moral ergueu um tabu contra qualquer narcisismo de tipo comum ao qual eu pudesse estar propensa? Tudo isso, talvez. Mas o que sinto, sobretudo, é desalento. Enquanto cerca de 90% da minha consciência pensa que estou no mundo, que eu sou eu, cerca de 10% pensa que sou invisível. Essa parte sempre fica apavorada quando vejo uma foto de mim mesma. (Sobretudo uma foto em que pareço bonita.)

A foto surge como um tipo de reprovação à arrogância da consciência. Ah. Então aqui estou “eu”.

Vejo minha própria foto de maneira diferente das outras em *Certain people*, de Mapplethorpe. Não consigo olhar minha própria foto com desejo, não posso ter uma fantasia sobre a pessoa que aparece *nessa* foto. O eros da fotografia, que identifica o tema com a superfície, é posto em suspenso. O que sinto é a diferença entre mim e a imagem. Para mim, a expressão na foto que Mapplethorpe tirou de mim não é de fato a minha “aparência”. É uma aparência fabricada para a câmera: um equilíbrio instável entre tentar cooperar com um fotógrafo que admiro muito (que é também meu amigo) e tentar preservar minha própria dignidade, que se articula com minha inquietude. (Quando olho minha foto, distingo teimosia, vaidade frustrada, pânico, vulnerabilidade.) Duvido que eu jamais tenha tido exatamente a aparência com que Mapplethorpe me fotografou — ou que terei exatamente essa aparência da próxima vez que ele me fotografar.

Ao mesmo tempo que reconheço nesse retrato mais um registro de como me sinto ao ser fotografada, a foto de Mapplethorpe se afigura, para mim, diferente de todas as outras que já tiraram de mim. Cooperei o mais que pude e ele viu algo que ninguém antes jamais vira. Ser fotografada por Mapplethorpe foi diferente de ser fotografada por qualquer outra pessoa. Ele tranqüiliza de um modo diferente, estimula de um modo diferente, é tolerante de um modo diferente...

Tirar fotos é um impulso antologizador e o livro de Mapplethorpe não representa uma exceção. Essa mistura de temas, os célebres e os não famosos, os solenes e os lascivos, ilustra uma amplitude marcante de interesses fotográficos. Nada de humano me é alheio, diz o fotógrafo. Ao incluir um auto-retrato sensual, Mapplethorpe rejeita a postura típica do fotógrafo em que, de uma distância divina, o fotógrafo confere realidade ao mundo mas abstém-se de ser ele mesmo um tema das fotos.

A fotografia, em sua maior parte, vem com uma pretensão cognitiva embutida: de que a foto transmite uma verdade acerca do tema, uma verdade que não seria conhecida se não tivesse sido captada numa foto. Em suma, de que fotografar é uma forma de conhecimento. Assim, alguns fotógrafos disseram que fotografam melhor uma pessoa que não conheçam e, em troca, outros disseram que suas melhores fotos são de temas que conhecem muito bem. Todas essas pretensões, por mais contraditórias, são pretensões de poder sobre o tema.

As pretensões de Mapplethorpe são mais modestas. Ele não está à procura do momento decisivo. Suas fotos não desejam ser reveladoras. Ele não mantém uma relação predatória com seus temas. Não é voyeurístico. Não tenta apanhar ninguém desprevenido. As regras do jogo da fotografia, como joga Mapplethorpe, ditam que o tema deve cooperar — deve ser iluminado. Na eloquência e na sutileza do corte, na representação da textura dos panos e da pele, e nas variações da cor preta, suas fotos declaram nitidamente sua relação com um impulso antes artístico que documental. O próprio fotógrafo provavelmente preferiria dizer que as fotos são um registro da sua própria avidez.

Mapplethorpe quer fotografar tudo, ou seja, tudo o que é possível fazer posar. (Por mais ampla que seja a sua temática, ele jamais poderia tornar-se um fotógrafo de guerra ou um fotógrafo de acidentes de trânsito.) O que ele busca, aquilo que se poderia chamar de Forma, é a quiddidade ou a *é*-idade de algo. Não a verdade a respeito de algo, mas a sua versão mais forte.

Certa vez perguntei a Mapplethorpe o que faz consigo quando posa para a câmera, e ele respondeu que tenta encontrar a parte de si que é autoconfiante.

Sua resposta sugere um duplo sentido no título que escolheu para seu livro: há *certas* com sentido de algumas, e não outras, e *certas* no sentido de autoconfiantes, seguras, desembaraçadas. *Certain people* [Certas pessoas] retrata, sobretudo, pessoas encontradas, induzidas ou ajustadas a uma certeza a respeito de si mesmas. Eis o que seduz, eis o que se desvela nesses boletins dos encontros e observações de um grande fotógrafo.

[1981]

Uma foto não é uma opinião.

Ou é?*

Chame a si a tarefa de fazer um livro de fotos de pessoas que nada tenham em comum além de serem mulheres (e morarem nos Estados Unidos no fim do século xx), todas — bem, quase todas — inteiramente vestidas, portanto não se trata do *outro* tipo de livro de fotos de mulheres...

Tenha por ponto de partida nada além de uma noção norteadora a respeito do puro interesse do tema, sobretudo em razão das mudanças sem precedentes ocorridas na consciência de muitas mulheres, nas últimas décadas, e uma decisão de estar aberto ao capricho e à oportunidade...

Colha amostras, explore, reveja, escolha, componha, sem a pretensão de trazer à página uma miscelânea representativa...

Mesmo assim, muitas fotos do que, nominalmente, é um objeto isolado serão percebidas, de forma inevitável, como representativas em *algum* sentido. Ainda mais com esse tema, com esse livro, uma antologia de destinos, de insuficiências e de possibilidades novas; um livro que incita as reações solidárias que manifestamos diante do retrato de uma minoria (pois é isto o que são as mulheres, segundo todos os critérios, menos o numérico), que apresenta muitos retratos daquelas que são um crédito para o seu sexo. Tal livro tem de parecer instrutivo, ainda que nos diga aquilo que pensamos já saber acerca da superação de barreiras, preconceitos e defasagens culturais duradouras, e da conquista de novos campos de realização. Claro, esse livro seria enganoso se não tocasse também nas más notícias: a persistente autoridade de estereótipos de conduta, a persistente violência (a agressão doméstica é a causa predominante de ferimentos na mulher americana). Qualquer retrato em grande escala das mulheres faz parte da ininterrupta história de como as mulheres são apresentadas e de como são incitadas a pensar em si mesmas. Queira ou não, um livro de fotos de mulheres terá de levantar a questão das mulheres — não existe nenhuma equivalente “questão dos homens”. À diferença das mulheres, os homens não são uma obra em andamento.

Cada uma dessas fotos tem de se sustentar sozinha. Mas o conjunto diz: Então é isto o que são as mulheres agora — diferentes, variadas, heróicas, desesperançadas, convencionais, anticonvencionais, *deste jeito*. Ninguém que examine em detalhes o livro deixará de notar a confirmação de estereótipos do aspecto das mulheres e a contestação desses estereótipos. Bem conhecidas ou obscuras, todas as quase 170 mulheres deste álbum serão vistas (sobretudo por outras mulheres) como modelos: modelos de beleza, modelos de auto-estima, modelos de força, modelos de transgressividade, modelos de vítima, modelos de falsa consciência, modelos de envelhecer bem.

Nenhum livro de fotos de homens seria examinado da mesma forma.

Mas um livro de fotos de homens também não seria realizado nesse mesmo espírito. Que interesse poderia haver em afirmar que um homem pode ser um corretor da bolsa de valores, um fazendeiro, um astronauta ou um mineiro? Um livro de fotos de homens de variadas profissões, só homens (sem nenhum rótulo adicional), seria provavelmente um livro sobre a beleza dos homens, homens como objetos de fantasias lascivas para mulheres e para outros homens.

Mas, mesmo quando ocorre de os homens serem vistos como objetos sexuais, não é essa a sua identidade primordial. As tradições de encarar os homens, ao menos potencialmente, como os

criadores e os curadores de seus próprios destinos e as mulheres como objetos das emoções e fantasias masculinas (lascívia, ternura, temor, condescendência, escárnio, dependência), de encarar um homem individual como um exemplo de humanidade e uma mulher individual como um exemplo das mulheres, persistem em larga medida ainda intactas, profundamente enraizadas na linguagem, na narrativa, nas formações de grupos e nos costumes familiares. Em nenhuma língua o pronome “ela” representa seres humanos dos dois sexos. Mulheres e homens têm pesos distintos, física e culturalmente, e distintos contornos de personalidade, sempre presumivelmente em favor dos que nasceram machos.

Faço isso, suporto isso, quero isso... porque sou mulher. Faço aquilo, suporto aquilo, quero aquilo... apesar de ser mulher. Em função da decretada inferioridade das mulheres, da sua condição de minoria cultural, continua a ocorrer um debate a respeito do que as mulheres são, podem ser, deviam querer ser. É célebre a suposta pergunta de Freud: “Deus, o que querem as mulheres?”. Imaginem um mundo em que pareça normal perguntar: “Deus, o que querem os homens?”. Mas quem pode imaginar tal mundo?

Ninguém pensa que a Grande Dualidade é simétrica — mesmo nos Estados Unidos, vistos por viajantes estrangeiros, desde o século xix, como um paraíso para mulheres pretensiosas. Feminino e masculino são uma polaridade desigual. Direitos iguais para homens jamais inspiraram uma passeata ou uma greve de fome. Em nenhum país, os homens são subalternos legais, como foram as mulheres até uma fase bem adiantada do século xx em muitos países europeus, e ainda são em muitos países muçulmanos, do Marrocos ao Afeganistão. Nenhum país deu às mulheres o direito de votar antes de o ter concedido aos homens. Ninguém jamais pensou nos homens como o segundo sexo.

E contudo, e contudo: há algo novo no mundo, a começar pela revogação dos antigos grilhões legais relativos ao voto, ao divórcio, aos direitos de propriedade. Parece agora quase inconcebível que a emancipação das mulheres tenha ocorrido em tempos tão recentes — que, por exemplo, as mulheres na França e na Itália tenham tido de esperar até 1945 e 1946 para poderem votar. Houve mudanças tremendas na consciência das mulheres, que transformaram a vida interior de todos: a arrancada das mulheres do mundo das mulheres em direção ao mundo em geral, a chegada das ambições das mulheres. Ambição é aquilo que as mulheres eram instruídas a reprimir em si mesmas, e que é celebrado num livro de fotos que enfatiza a diversidade da vida das mulheres, hoje em dia.

Tal livro, por mais que se refira à atividade das mulheres, também trata dos encantos das mulheres.

Ninguém passa os olhos num livro de fotos de mulheres sem reparar se elas são atraentes ou não.

Ser feminina, numa definição comumente aceita, é ser atraente, ou fazer o melhor possível para ser atraente, para atrair. (Como ser masculino é ser forte.) Embora seja perfeitamente possível contestar esse imperativo, não é possível para nenhuma mulher não ter consciência disso. Assim como se considera uma fraqueza, num homem, importar-se muito com a aparência, numa mulher constitui uma falha moral não se importar o bastante com o assunto. Mulheres são julgadas segundo a sua aparência, ao contrário dos homens, e as mulheres são mais castigadas pelas mudanças trazidas pela idade. Ideais de aparência, como juventude e magreza, são hoje, em grande parte, criados e reforçados por imagens fotográficas. E, é claro, um dos interesses primordiais em colecionar fotos de belidades famosas ao longo dos anos consiste em verificar até que ponto elas se saíram bem ou mal no confronto com a vergonha de envelhecer.

Em sociedades de consumo avançadas, pelo que se diz, tais valores “narcisistas” são, cada vez mais, objeto de interesse dos homens, também. Mas o embelezamento masculino jamais afrouxa o controle masculino da tomada de iniciativa. De fato, ufanar-se da própria aparência é um antigo prazer dos guerreiros, uma expressão de poder, um instrumento de dominação. A aflição a respeito da atração pessoal jamais poderia ser considerada aquilo que define um homem: antes de tudo, um homem é visto. Mulheres são observadas.

Supomos um mundo com um ilimitado apetite por imagens, onde as pessoas, mulheres e homens, estão ansiosas para render-se à câmera. Mas vale a pena recordar que existem muitas partes do mundo onde é vedado às mulheres serem fotografadas. Em alguns países, onde os homens foram mobilizados para uma verdadeira guerra contra as mulheres, elas quase nem chegam a *aparecer*. Os direitos imperiais da câmera — de perscrutar, de registrar, de expor tudo e todos — são um traço exemplar da vida moderna, assim como a emancipação das mulheres. E, da mesma forma como a concessão de cada vez mais direitos e opções para as mulheres constitui uma medida da adoção da modernidade por uma sociedade, assim também a revolta contra a modernidade dá início a uma investida para rescindir os poucos avanços rumo à participação igualitária na sociedade conquistados pelas mulheres, sobretudo mulheres urbanas e instruídas, nas décadas precedentes. Em muitos países, que lutam em meio a fracassadas ou desacreditadas tentativas de modernização, existem cada vez mais mulheres *encobertas*.

A unidade tradicional de um livro de fotos de mulheres reside em algum ideal de essência feminina: mulheres que exibem, alegremente, seus encantos sexuais, mulheres que se ocultam por trás de uma aparência de emotividade ou de afetação.

Retratos de mulheres representavam sua beleza; retratos de homens, o seu “caráter”. Beleza (a esfera das mulheres) era lisa; caráter (a esfera dos homens) era áspero. Feminino era complacente, manso, ou choroso; masculino era poderoso, incisivo. Homens não pareciam melancólicos. Mulheres, idealmente, não pareciam poderosas.

Quando, no início da década de 1860, uma inglesa exuberante, de meia-idade e bem relacionada, chamada Julia Margaret Cameron assumiu a câmera como a sua vocação, fotografou homens de forma invariavelmente distinta daquela como fotografou mulheres. Os homens, que incluíam alguns dos mais eminentes poetas, sábios e cientistas da era vitoriana, posaram para os seus retratos. As mulheres — a esposa, a filha, a irmã, a sobrinha de alguém — se prestaram sobretudo como modelos para “fantasias” (rótulo de Cameron). Mulheres foram usadas para personificar ideais de feminilidade retirados da literatura e da mitologia: a vulnerabilidade e o *páthos* de Ofélia; a ternura da Madona com o seu Bebê. Quase todos os modelos eram parentes e amigas — ou a sua criada de quarto, que, vestida com trajes adequados, encarnou vários símbolos famosos da feminilidade. Só Julia Jackson, sobrinha de Cameron (e futura mãe da futura Virginia Woolf), em homenagem à sua beleza excepcional, nunca posou em outro papel que não o seu próprio.

O que habilitava as mulheres como modelos era precisamente a sua beleza, como a fama e as realizações habilitavam os homens. A beleza das mulheres as tornava temas ideais. (De maneira notável, não havia nenhuma função para a beleza pitoresca ou exótica, e assim, depois que Cameron e seu marido se mudaram para o Ceilão, ela tirou muito poucas fotos.) De fato, Cameron definia a fotografia como uma busca do belo. E era mesmo uma busca: “Por que a senhora Smith não vem ser fotografada?”, escreveu a uma amiga, referindo-se a uma senhora de Londres a quem nunca encontrara. “Ouvi dizer que é linda. Insista para que venha, e ela se tornará Imortal.”

Imaginem um livro de fotos de mulheres em que nenhuma delas poderia ser classificada como bela. Não teríamos a impressão de que o fotógrafo cometeu algum engano? Estava mal-intencionado? Era misógino? Estava nos privando de algo que temos o direito de ver? Ninguém diria nada semelhante sobre um livro de retratos de homens.

Sempre houve vários tipos de beleza: beleza imperial, beleza voluptuosa, beleza que exprime os traços de caráter que adaptavam a mulher aos limites da domesticidade elegante — docilidade, maleabilidade, serenidade. Beleza não era apenas graciosidade de traços e de expressão, um ideal estético. Também falava ao olho a respeito das virtudes tidas como essenciais nas mulheres.

Para uma mulher, ser inteligente não era o essencial, nem mesmo especialmente adequado. A rigor, era considerado desqualificante, e é possível que estivesse marcado na sua aparência. Tal é a sina de um personagem importante em *The woman in white* [*A mulher de branco*], romance cativante e vigorosamente arguto de Wilkie Collins, publicado em 1860, pouco antes de Cameron começar a tirar seus retratos. Eis como essa mulher é apresentada, no início do livro, na voz de seu jovem herói:

Olhei da mesa em direção à janela mais afastada de mim e vi uma senhora de pé, a seu lado, de costas para mim. No instante em que meus olhos pousaram sobre ela, impressionei-me com a rara beleza de suas formas e com a graça sem afetação de sua atitude. Seu talhe era alto, mas não demais; graciosa e bem desenvolvida, mas não gorda; a cabeça repousava sobre os ombros com naturalidade e firmeza flexível; a cintura, uma perfeição aos olhos de um homem, pois ocupava seu lugar natural, preenchia o seu círculo natural, estava visível e deliciosamente livre das deformações de um espartilho. Ela não percebera a minha entrada no aposento; e me concedi o deleite de admirá-la por alguns momentos, antes de eu deslocar uma das cadeiras próximas de mim, como o meio menos embaraçoso de atrair sua atenção. Voltou-se para mim imediatamente. A elegância natural de todos os movimentos de seus membros e de seu corpo, assim que começou a avançar da extremidade da sala em minha direção, deixou-me num alvoroço de expectativa para ver o seu rosto com clareza. Afastou-se da janela — e eu disse a mim mesmo: A senhora é morena. Avançou alguns passos — e eu disse a mim mesmo: A senhora é jovem. Aproximou-se mais — e eu disse a mim mesmo (com um sentimento de surpresa que as palavras não conseguiram exprimir): A senhora é feia!

Regalando-se na desfaçatez e nas delícias do olhar avaliador masculino, o narrador percebeu que, vista de trás e de longe, a senhora satisfaz todos os critérios de desejabilidade feminina. Daí sua acentuada surpresa, quando ela se volta e caminha em sua direção, ante o rosto “feio” da mulher (não se admite ser apenas sem graça ou banal), o que, explica ele, é uma espécie de paradoxo:

Nunca a antiga máxima convencional de que a Natureza não comete erros foi contraditada de maneira mais frontal — nunca a bela promessa de um talhe adorável foi desmentida, de maneira mais estranha e chocante, pelo rosto e pela cabeça que o coroavam. A tez da senhora era quase trigueira, e a penugem morena sobre o lábio superior era quase um bigode. Tinha a boca e a mandíbula grandes, firmes, masculinas; os olhos castanhos penetrantes, aguçados, decididos; e o cabelo espesso, negro como carvão, que crescia de forma incomum em uma linha baixa na testa. Sua expressão — sagaz, franca e inteligente — pareceu, enquanto ela esteve em silêncio, de todo carente dos atrativos femininos da meiguice e da docilidade, sem os quais a beleza da mais bela mulher viva é uma beleza incompleta.

Marian Halcombe vai revelar-se o personagem mais admirável no romance de Collins, distinguida com todas as virtudes exceto a capacidade de inspirar desejo. Motivada apenas por sentimentos generosos e nobres, ela tem um temperamento quase angélico, ou seja, arquetipicamente feminino — exceto pela questão perturbadora da sua inteligência incomum, da sua franqueza, da sua falta de “docilidade”. O corpo de Marian Halcombe, tão idealmente feminino que é julgado apto para ser apropriado por um suposto artista supostamente masculino,

transmite “castos encantos de porte”. Sua cabeça, seu rosto, sugerem algo mais concentrado, rigoroso — infeminino. O corpo transmite uma mensagem; o rosto, outra. E o rosto triunfa — como a inteligência triunfa sobre a beleza, em detrimento da atratividade sexual feminina. O narrador conclui:

Ver um rosto como esse assentado sobre ombros que um escultor teria almejado modelar — ser fascinado pelos castos encantos de porte mediante os quais os membros simétricos traíram sua beleza quando se puseram em movimento, e depois ser quase repellido pela forma masculina e pelo aspecto masculino das feições em que terminava o talhe plasmado com perfeição — era sentir uma sensação estranhamente afim ao desconforto impotente que nos é familiar a todos durante o sono, quando nos damos conta das anomalias e contradições de um sonho mas não somos capazes de nos resignarmos a elas.

O narrador masculino de Collins está tocando a fronteira de uma transgressão de gênero, que tipicamente desperta aflições e sentimentos de desconforto. A contradição na ordem dos estereótipos sexuais pode parecer irreal para um habitante bem adaptado de uma era em que a ação, o empreendimento, a criatividade artística e a inovação intelectual são entendidos como ordens masculinas e fraternais. Durante muito tempo, a beleza de uma mulher pareceu incompatível com a inteligência e com a firmeza, ou pelo menos isso parecia uma combinação estranha. (Um romancista muito mais importante, Henry James, no prefácio a *The portrait of a lady* [*Retrato de uma senhora*], fala do desafio de encher o “vaso frágil” de um protagonista feminino com toda a riqueza de uma consciência independente.) Sem dúvida, nenhum romancista hoje em dia acharia implausível conferir uma boa aparência a uma mulher que fosse também cerebral e segura de si. Mas, na vida real, ainda é comum tratar com certa má vontade uma mulher que tenha beleza e também brilho intelectual — jamais se diria haver algo estranho ou intimidador ou ruim num homem que tivesse a mesma sorte — como se a beleza, o supremo propiciador do encanto feminino, devesse por uma questão de justiça barrar outros tipos de excelência.

Numa mulher, a beleza é algo total. É aquilo que, numa mulher, cumpre a função do caráter. É também, está claro, uma representação; algo desejado, planejado, obtido. Ao folhear um velho álbum de fotos de família, o escritor russo, naturalizado francês, Andrei Makine recorda um truque que empregava a fim de alcançar o brilho de beleza singular que via num determinado rosto de mulher:

Aquelas mulheres sabiam que, a fim de serem belas, o que tinham de fazer alguns segundos antes de o flash cegá-las era articular as seguintes sílabas misteriosas em francês, cujo sentido poucas entendiam: “*pe-tite-pomme*”. Como que por mágica, a boca em vez de esticar-se num arremedo de beijo, ou de contrair-se num sorriso nervoso, formava um círculo gracioso [...] As sobrancelhas se arqueavam levemente, o oval das faces se alongava. Diziam “*petite pomme*”, e a sombra de uma doçura distante e sonhadora velava o seu olhar, refinava suas feições.

Uma mulher, ao ser fotografada, almejava uma aparência padronizada que significava um refinamento ideal dos traços “femininos”, tal como transmitidos *por meio* da beleza; e a beleza era tida como um afastamento do comum. Quando fotografada, ela projetava algo enigmático, difuso, inacessível. Hoje, são a idiossincrasia e a franqueza de expressão que tornam interessante um retrato fotográfico. E o refinamento é *passé*, e parece pretensioso ou falso.

A beleza — como foi fotografada na tradição dominante que prevaleceu até um tempo recente — toldou a sexualidade das mulheres. E, mesmo em fotos declaradamente eróticas, o corpo devia estar contando uma história e o rosto, outra: uma mulher nua deitada numa posição estritamente indecorosa, de pernas muito abertas ou oferecendo as ancas, vira para o espectador

um rosto que ostenta a expressão insipidamente afável de um respeitável retrato fotográfico. Maneiras mais novas de fotografar mulheres são menos ocultadoras da sexualidade das mulheres, embora a exposição da carne feminina ou da pose carnal outrora proibida ainda seja fértil como tema, pois são muito arraigadas reações que confirmam o desdém masculino em relação às mulheres sob o disfarce de uma admiração devassa. A libidinidade das mulheres está sempre sendo reprimida ou é usada contra elas.

A identificação das mulheres com a beleza foi um modo de imobilizar as mulheres. Enquanto o caráter evolui, revela, a beleza é estática, uma máscara, um magneto para a projeção. Na lendária tomada final de *Rainha Cristina*, a rainha — Greta Garbo —, após ter abdicado do trono sueco e renunciado às masculinizadoras prerrogativas de um monarca em troca do recato da felicidade de uma mulher, embarcou num navio a fim de unir-se ao amante estrangeiro e partir com ele para o exílio, mas o encontrou mortalmente ferido por um pretendente rejeitado e vingativo, um membro da sua corte, e então ela fica parada na proa da embarcação, com o vento contra o rosto, um monumento ao sofrimento profundo. Enquanto preparavam a iluminação para a filmagem, Garbo perguntou ao diretor, Rouben Mamoulian, em que ela deveria pensar durante a tomada. Em nada, foi sua célebre resposta. Não pense em nada. Fique vazia. Sua orientação produziu uma das imagens mais carregadas de emoção na história do cinema: enquanto a câmera se aproxima e mantém um demorado close, o espectador não tem opção senão interpretar o desespero crescente nesse rosto vazio, de olhos secos e incomparavelmente belo. O rosto que é uma máscara em que é possível projetar o que se quiser é a suma perfeição da mulher como algo para se ver.

A identificação da beleza como a condição ideal de uma mulher está mais forte do que nunca, embora o imensamente complexo sistema de moda e de fotografia de hoje preconize normas de beleza muito menos provincianas, mais diversificadas, e favoreça antes maneiras atrevidas do que recatadas de encarar uma câmera. O olhar voltado para baixo, um componente elementar da apresentação das mulheres diante da câmera, precisava ter um toque de tristeza, ao menos para não parecer insípido. Idéias de beleza são agora menos imobilizadoras. Mas a beleza em si é um ideal de uma aparência estável e imutável, um empenho de afugentar ou de disfarçar as marcas do tempo. As normas de atratividade sexual para mulheres são um índice de sua vulnerabilidade. Um homem envelhece com seus plenos poderes. Uma mulher envelhece para não ser mais desejada.

Jovem para sempre, bonita para sempre, sensual para sempre — a beleza é ainda uma construção, uma transformação, um baile de máscaras. Não devemos ficar surpresos — embora fiquemos, é claro — se, na vida real, a dançarina de Las Vegas, quando não está adornada como um clichê da desejabilidade, vistosa, coberta de lantejoulas e seminua, consegue ser uma mulher madura, de feições que nada têm de especial e de atitudes sóbrias. O eterno projeto feminino de auto-embelezamento sempre foi capaz de levar a cabo tais proezas.

Uma vez que ser feminina é ter atributos que sejam o oposto, ou a negação, de atributos masculinos ideais, por muito tempo foi difícil elaborar a atratividade da mulher forte de outra forma que não sob o disfarce alegórico ou mítico. A mulher heróica foi uma fantasia alegórica na pintura e na escultura do século XIX: Liberdade guiando o Povo. A mulher de gestos largos, com drapejamentos dominadores, convulsivamente poderosa, que Martha Graham dançou nas obras que criou para a sua companhia formada só de mulheres, na década de 1930 — um ponto crucial na história de como a força das mulheres e a raiva das mulheres eram representadas —, era um arquétipo mítico (sacerdotisa, rebelde, demônio pranteador, buscadora) que presidia uma

comunidade de mulheres, e não uma mulher de verdade, que coabitava e trabalhava com homens e tinha de fazer concessões a eles.

Dentista, maetrina, piloto comercial, rabina, advogada, astronauta, cineasta, boxeadora profissional, diretora de faculdade de direito, general de três estrelas... sem dúvida, as idéias a respeito do que as mulheres *podem* fazer, e fazem bem, mudaram. E aquilo com que as mulheres *se preocupam* mudou. O comportamento masculino, do descortês ao francamente violento, que até pouco tempo atrás era aceito sem contestação, hoje é visto como ultrajante por muitas mulheres que, em dias recentes, o toleravam e que ainda por cima protestariam com indignação se alguém as classificasse de feministas. Claro, o que mais contribuiu para mudar os estereótipos de frivolidade e de incapacidade que afetavam as mulheres não foram os esforços dos diversos feminismos, por mais que tenham sido indispensáveis. É a nova realidade econômica que obriga a maioria das mulheres americanas (inclusive a maioria das mulheres que têm filhos pequenos) a trabalhar fora de casa. A medida de como as coisas *não* mudaram está no fato de que uma mulher ganha entre metade e três quartos do que ganha um homem no mesmo emprego. E quase todas as ocupações têm marca de gênero: com exceção de poucas atividades (prostituta, enfermeira, secretária), em que o contrário é verdade e é preciso especificar se a pessoa é um homem, é necessário acrescentar “mulher” diante da maioria dos nomes de empregos quando é uma mulher quem o ocupa; do contrário, o pressuposto será sempre de que se trata de um homem.

Qualquer mulher de talento se torna mais aceitável se pode ser vista como alguém que persegue suas ambições, exercita sua competência, de maneira feminina (com astúcia, sem confrontos). “Sem ser uma feminista agressiva, a senhora x conseguiu...”, começa um elogio tranquilizador para uma mulher num cargo de responsabilidades executivas. Mulheres serem iguais a homens — a idéia nova — continua a ir de encontro ao antigo pressuposto de inferioridade e de subserviência feminina: é normal para uma mulher estar numa relação essencialmente dependente ou de apoio auto-sacrificante com pelo menos um homem.

Tão cristalizada está a expectativa de que o homem será mais alto, mais velho, mais rico, mais bem-sucedido do que a mulher com quem vive que as exceções, que hoje são numerosas, nunca deixam de parecer dignas de atenção. Parece normal que um jornalista pergunte ao marido de uma mulher mais famosa do que ele se por acaso não se sente “ameaçado” pelo destaque da esposa. Ninguém sonharia em perguntar se a esposa sem fama de um importante industrial, cirurgião, escritor, político, ator sente-se ameaçada pelo destaque do seu marido. E ainda se pensa que o gesto supremo de amor para uma mulher é apagar a própria identidade — uma esposa amorosa, num casamento em que cada um exerce uma carreira própria, teria toda a razão para se afligir caso o seu sucesso alcançasse e superasse o do marido. (“Alô, pessoal. Aqui fala a senhora Norman Maine.”) Mulheres de talento, exceto as profissionais da representação no teatro e no cinema, continuam a ser vistas como uma anomalia. Parece fazer sentido, por muitas razões, existirem antologias de escritoras ou exposições de fotógrafas; pareceria muito estranho propor uma antologia de escritores ou uma exposição de fotógrafos que nada tivessem em comum senão o fato de serem homens.

Queremos que a fotografia seja antimítica, cheia de informação concreta. Ficamos mais à vontade com fotos irônicas, antiidealizantes. O decoro é entendido, hoje, como dissimulação. Esperamos que o fotógrafo seja audaz, e até insolente. Desejamos que os temas sejam espontâneos, ou ingenuamente reveladores.

Claro, temas habituados a posar — mulheres de talento, mulheres de sucesso — oferecerão

algo mais precavido, ou desafiador.

E a maneira como mulheres e homens de fato aparentam ser (ou se permitem aparecer) não é idêntica à maneira como se considera adequado aparecer perante a câmera. O que parece correto, ou atraente, numa foto muitas vezes não é mais que uma ilustração daquilo que é sentido como “natural” na distribuição desigual de poderes convencionalmente atribuídos a homens e mulheres.

Da mesma forma como a fotografia muito contribuiu para confirmar aqueles estereótipos, pode se empenhar em complicá-los e em solapá-los. Em *Women*, de Annie Leibovitz, vemos mulheres que atendem aos imperativos da condição de ser olhada. Vemos mulheres para quem, em virtude da idade ou de estarem preocupadas com os deveres e os prazeres de criar os filhos, as regras de um desempenho ostensivamente feminino são irrelevantes. Há muitos retratos de mulheres definidos pelos novos tipos de trabalho agora abertos para elas. Há mulheres fortes, algumas fazem “serviço de homem”, outras são dançarinas e atletas, com a musculatura possante que só recentemente começou a se tornar visível, quando esses corpos femininos campeões foram fotografados.

Uma das tarefas da fotografia é desvelar a diversidade do mundo e plasmar o nosso sentido dessa diversidade. Não se trata de apresentar ideais. Não há um programa, senão a diversidade e o interesse. Não há julgamentos, o que, está claro, já é em si mesmo um julgamento.

E essa diversidade é em si mesma um ideal. Queremos agora saber que para todo *esse* existe um *aquela*. Queremos uma pluralidade de modelos.

A fotografia está a serviço do etos pós-judicativo e adquire ascendência em sociedades cujas normas derivam dos hábitos do consumismo. A câmera nos mostra muitos mundos, e a questão é que todas as imagens são válidas. Uma mulher pode ser policial, ou rainha da beleza, ou arquiteta, ou dona de casa, ou física. A diversidade é um fim em si — muito festejado, hoje, nos Estados Unidos. Existe a fé muito americana, muito moderna, na possibilidade de uma autotransformação contínua. Uma vida, afinal, refere-se em geral a um *estilo de vida*. Os estilos mudam. Essa celebração da diversidade, da individualidade, da individualidade como estilo, mina a autoridade dos estereótipos de gênero e tornou-se uma inexorável contraforça em oposição ao fanatismo que ainda nega às mulheres qualquer coisa além de um acesso simbólico a muitas ocupações e experiências.

A idéia de que as mulheres deveriam ser capazes de exercer sua individualidade na mesma proporção que os homens é uma idéia radical, está claro. É nessa forma, para o bem e para o mal, que o tradicional clamor feminista por *justiça* para as mulheres passou a ser visto como extremamente plausível.

Um livro de fotos; um livro sobre mulheres; um projeto muito americano: generoso, caloroso, inventivo, inconclusivo. Cabe a nós decidir o que fazer destas fotos. Afinal, uma foto não é uma opinião. Ou é?

[1999]

* Este ensaio foi escrito para o livro de fotos *Women [Mulheres]*, de Annie Leibovitz (Random House, 1999).

lá e aqui

Homenagem a Halliburton

Antes de existir a viagem — pelo menos, na minha vida —, havia livros de viagem. Livros que nos contavam que o mundo era muito grande mas inteiramente abarcável. Repleto de destinações.

Os primeiros livros de viagem que li, e que sem dúvida estão entre os livros mais importantes da minha vida, eram de Richard Halliburton. Eu tinha sete anos e o ano era 1940 quando li o seu *Book of marvels* [*Livro das maravilhas*]. Halliburton, o jovem, belo e amável americano nascido em Brownsville, Tennessee, que concebeu para si uma vida em que estaria sempre jovem e sempre em movimento, foi a minha primeira idéia do que pensei que havia de ser a vida mais privilegiada de todas, a vida de um escritor: uma vida de infinita curiosidade e energia e de incontáveis entusiasmos. Ser um viajante, ser um escritor — na minha mente infantil, as duas coisas nasceram como uma só.

Sem dúvida, havia naquela mente infantil muita coisa que me predispunha a me apaixonar pela idéia da viagem insaciável. Meus pais tinham vivido no exterior a maior parte dos meus primeiros seis anos — meu pai negociava com peles no norte da China — enquanto minha irmã e eu ficávamos aos cuidados de parentes nos Estados Unidos. Até onde consigo lembrar, eu já capitaneava, em sonhos, uma pujante vida de viagens para terras exóticas. Mas a inimaginável existência de meus pais no lado oposto do globo havia inspirado um conjunto de aspirações de viagem demasiado preciso e sem esperanças. Os livros de Halliburton me davam notícia de que o mundo continha *muitas* coisas maravilhosas. Não só a Grande Muralha da China.

Sim, ele caminhara na Grande Muralha e também subira o Matterhorn, o Etna, o Popocatepetl, o Fujiama e o Olimpo; visitara o Grande Cânion e a Ponte do Golden Gate (em 1938, quando o livro foi publicado, a ponte era tida como a mais nova das maravilhas do mundo); remara na Grotta Azzurra e nadara todo o Canal do Panamá; fora a Carcassone, Baalbek, Petra, Lhasa, Chartres, Delphi, Alhambra, Timbuktu, Taj Mahal, Pompéia, Cataratas de Vitória, Baía de Guanabara, Chichén Itzá, Mesquita Azul de Isfahan, Templo Budista de Angkor e, e, e... Halliburton os chamava de “maravilhas”, e não foi essa a minha introdução ao conceito de “obras-primas”? A questão era: o mundo distante estava repleto de locais e de edificações deslumbrantes e eu também poderia, um dia, vê-los e aprender as histórias ligadas a eles. Agora, em retrospecto, me dou conta de que *Livro das maravilhas* foi um estímulo inicial para o meu próprio entusiasmo e apetite.

Um ano antes de eu ler *Livro das maravilhas*, Halliburton empreendera uma viagem à vela de Hong Kong a San Francisco, num junco, a embarcação chinesa por excelência, e desaparecera em algum ponto do Pacífico, sem deixar vestígios. Tinha 39 anos. Será que, quando lia seu livro, eu sabia que ele havia morrido? Provavelmente não. Mas, afinal, eu nem me liguei muito na morte do meu próprio pai, aos 33 anos de idade, em Tientsin, da qual vim a saber em 1939, meses depois de minha mãe ter voltado da China, para sempre.

E um fim triste não poderia macular as lições de garra e de avidez que assimilei ao ler Halliburton. Aqueles livros — de *The royal road to romance* [*Estrada real para a fantasia*], seu primeiro livro, publicado em 1925, até *Livro das maravilhas*, o último; no fim, li todos — apresentaram para mim uma idéia da felicidade pura. E da volição bem-sucedida. Você tem uma coisa em mente. Você a imagina. Prepara-se para ela. Viaja rumo a ela. Então a vê. E não há

decepção; de fato, pode ser até mais fascinante do que havia imaginado.

Os livros de Halliburton transmitem, da maneira mais franca e ingênua — vale dizer, fora de moda —, a “fantasia” da viagem. Hoje não se pode exprimir de um modo tão leviano o entusiasmo por viagens, mas tenho certeza de que a busca do estranho ou do belo, ou de ambos, permanece igualmente prazerosa e viciante. No meu caso, sem dúvida, revelou-se assim. E em virtude do impacto de tais livros, lidos quando eu era tão jovem, minhas paisagens mais invejáveis ao longo da vida adulta, em sua maioria antes subprodutos da oportunidade ou da obrigação do que peregrinações de minha iniciativa, continuam a trazer a marca de Halliburton. Quando, por fim, caminhei sobre a Grande Muralha, quando fui levada num bote a remo à Grotta Azzurra, quando macacos do Taj Mahal cagaram em cima de mim, quando vaguei pelas ruínas do templo budista de Angkor, quando cavei uma autorização para passar uma noite num saco de dormir nas pedras rosadas de Petra, quando galguei sorrateiramente a Grande Pirâmide de Gizé antes do raiar do dia, pensei: cheguei lá. Eles estavam na lista *dele*. É verdade, se bem que San Francisco esteja longe de ser um destino incomum para mim, eu jamais passei de carro pela ponte do Golden Gate sem lembrar a posição que ela ocupa no livro de Halliburton. Mesmo um local que considere não ser muito interessante e não visitei, Andorra, permanece em meu mapa interior porque ele foi lá. E quando Machu Pichu ou Palmira ou Lhasa ou Fujiama me vêm à mente, eu penso: não fui lá. Ainda.

O culto à juventude que inspira os livros de Halliburton dificilmente poderia significar grande coisa para uma menina de sete anos. Mas é a associação entre viagem e juventude, bela juventude, que agora parece extremamente datada. Como aluno de graduação em Princeton logo após a Primeira Guerra Mundial, Halliburton sucumbiu ao sortilégio de *O retrato de Dorian Gray*; e, ao longo de toda a sua curta vida, o seu *beau idéal* continuou a ser Rupert Brooke, cuja biografia ele esperava um dia escrever. Ainda mais distante que essas referências é a suposição de Halliburton de que ele traz novidades para seus leitores, de que o que irá empolgar e seduzir são as suas palavras — não as fotos nos livros, em sua maioria nada mais que instantâneos: o autor de pé diante do Taj Mahal etc. Hoje, quando o ardor de viajar é suscitado basicamente por meio de imagens, paradas e em movimento, esperamos que as paisagens, muitas delas familiares até demais, falem por si. De fato, vimos as paisagens famosas desdobrando-se em cores muito antes de viajarmos para vê-las, na realidade.

As narrativas de viagem de Halliburton são povoadas de gente: guias, fornecedores, artistas do embuste e outros habitantes locais. O mundo buliçoso que ele encontra enche sua mente. Hoje, é possível viajar sozinho, sem viajar, para o vazio em si. A perturbada heroína do livro *A artista do corpo*, de Don DeLillo, liga seu computador em horários estranhos a fim de assistir a um vídeo ao vivo, transmitido da beira de uma estrada de duas pistas na periferia de Kotka, na Finlândia, onde uma câmera está sempre voltada para o asfalto. “Isso esvaziava sua mente e a fazia sentir o silêncio profundo de outros lugares.”

Para mim, viajar é encher a mente. Mas isso significa que, ao projetar-me além do eu, viajar também esvazia minha mente: acho quase impossível escrever quando estou viajando. Para escrever, tenho de estar parada. A viagem verdadeira compete com a viagem mental. (O que é um escritor, senão um viajante mental?) Quando agora recordo como os livros de Halliburton foram importantes para mim no início da minha vida de leitora, percebo como a idéia de “viajante” impregnou, perfumou, incitou meu sonho nascente de tornar-me escritora. Quando admito para mim mesma que me interesso por tudo, o que estou dizendo senão que quero viajar para toda parte? Como fez Richard Halliburton.

[2001]

Isolamento

Quem é o seu escritor predileto?, perguntou-me um entrevistador, muitos anos atrás. — Só um? — Ah-han. — Então é fácil. Shakespeare, é claro. — Ah, eu nunca ia imaginar que você dissesse Shakespeare. — Mas, meu Deus, por quê? — Bem, você nunca escreveu nada sobre Shakespeare.

Ah.

Então eu devo ser aquilo que escrevo? Nada mais? Nada menos? Mas todo escritor sabe que não é assim.

Escrevo o que posso: ou seja, o que me é dado e o que parece digno de ser escrito, por mim. Preocupo-me ardorosamente com muitas coisas que não entram na minha ficção e nos meus ensaios. Não entram porque o que está na minha cabeça me parece carente de originalidade (nunca achei que tivesse algo empolgante a dizer sobre Shakespeare), ou porque ainda não encontrei a necessária liberdade interior para escrever sobre elas. Meu livros não são eu — eu toda. E, de certa maneira, sou menos que eles. Os melhores são mais inteligentes, mais talentosos que eu; de todo modo, diferentes. O “eu” que escreve é uma transformação — uma especialização e um aperfeiçoamento, à luz de certas metas e de certas fidelidades literárias — do “eu” que vive. Apenas num sentido trivial soa verdadeiro dizer que eu faço meus livros. O que sinto de fato é que eles são feitos, por meu intermédio, pela literatura; e eu sou sua (da literatura) serva.

O eu por meio do qual os livros abrem seu caminho tem outros anseios também, outros deveres. Por exemplo: eu, enquanto eu mesma, acredito em agir da forma correta. Mas, para a escritora, é muito mais complicado. Literatura não diz respeito a fazer o que é certo — conquanto diga respeito a expressividade (linguagem) num nível nobre e a sabedoria (abrangência, empatia, fidedignidade, seriedade moral). E meus livros não são um meio de descobrir ou de expressar quem sou, tampouco; nunca imaginei a ideologia de escrever como terapia ou auto-expressão.

Existe uma razão mais profunda pela qual os livros não são eu. Minha vida sempre foi percebida como um vir-a-ser, e ainda é. Mas os livros estão encerrados. Eles me liberam para fazer, ser, sentir, almejar algo mais — sou uma aprendiz tenaz. Fui em frente. Às vezes, sinto que estou em fuga dos livros e da tagarelice que eles engendram. Às vezes, o ímpeto é mais prazeroso. Aprecio recomeçar. A mente do iniciante é melhor.

É a mente do iniciante que eu abraço e me concedo agora, quando estou muito longe de ser uma escritora iniciante. Quando comecei a publicar, trinta anos atrás, nutria uma variedade mais simples da fantasia de que existiam aqui duas pessoas: eu e uma escritora com o mesmo nome. A admiração — ou melhor, adoração — por uma infinidade de livros me havia conduzido à minha vocação, de joelhos. Assim, como é natural, eu morria de medo de não ter talento suficiente, de não ser merecedora o bastante. Como, então, fui encontrar coragem para lançar minha frágil embarcação nas águas vastas da literatura? Por meio de um sentido de dualidade que exprimia, e reforçava, minha consciência do abismo existente entre meus próprios dons e os critérios que eu pretendia honrar na minha obra.

De fato, eu nunca chamava o que fazia de “minha” obra mas sim de “a” obra. Por conseguinte, havia aquela pessoa, que se atrevera a tornar-se escritora. E eu, a pessoa que tinha os critérios,

que com felicidade fazia sacrifícios para mantê-la em atividade, embora eu não tivesse uma opinião tão alta assim acerca do que ela escrevia.

Prosseguir como escritora não mitigou essa insatisfação, não por muito tempo; apenas aumentou minhas exigências. (E acho que eu tinha razão de estar insatisfeita.) Em meu jogo “Sontag e eu”, os desmentidos eram para valer. Oprimida por essa pequena e crescente prateleira de obras assinadas por Susan Sontag, embora também relutantemente orgulhosa dela, aflita para me distinguir dela (eu era uma buscadora; ela havia encontrado, simplesmente), eu me esquivava de tudo escrito sobre ela, tanto os elogios como as marretadas. Minha única e eterna forma de autolisonja: conheço melhor do que ninguém o que ela é, e não há um juiz da sua obra tão severo quanto eu mesma.

Todo escritor — após certo ponto, quando os esforços de uma pessoa redundaram em uma obra — experimenta a si mesmo como o dr. Frankenstein e também como o monstro. Pois embora provavelmente abrigar um sócio secreto seja, não raro, a fantasia de um escritor iniciante, a presunção está fadada a exercer um fascínio sobre um escritor que levou a carreira adiante. E adiante. Agora, uma persona: que suporta, e tenta ignorar, as pontadas de alienação da obra inicial, que o tempo, e mais obras, irão fatalmente tornar piores. Ela também confirma, de modo jocoso, a disparidade desoladora entre o interior (o êxtase e a dificuldade de escrever) e o exterior (esses amontoados de mal-entendidos e de estereótipos que constroem a fama e a reputação de uma pessoa). Não sou essa imagem (na mente dos outros), declara ela. E, com mais contundência: não me castiguem por ser o que chamam de bem-sucedida. Arranjei essa carga onerosa, essa escritora ambiciosa, obcecada pelo trabalho, que tem o mesmo nome que eu. Sou apenas eu, que acompanha, administra, cuida *daquela*, de modo que ela possa concluir algum trabalho.

Além disso, e de modo mais específico, essa duplicação do eu adiciona um verniz atraente à renúncia do eu necessária para se fazer literatura, sobre a qual invariavelmente recai o estigma do egoísmo, na vida “real”. Para escrever, como disse Kafka, nunca se pode estar sozinho demais. Porém as pessoas a quem você ama tendem a não apreciar a sua necessidade de ficar solitário, de dar as costas para elas. É preciso apartar-se dos outros a fim de fazer sua obra. E aplacá-los é uma questão especialmente grave se o escritor for uma mulher. Não fique com raiva, nem tenha ciúmes. Não posso fazer nada. Veja, *ela* escreve.

Yeats disse que a pessoa tinha de escolher entre a vida e a obra. Não. E sim. Uma consequência de prodigalizar boa parte da sua única vida para os seus livros é passar a sentir que, como pessoa, você a está falseando. Recordo meu júbilo quando, muitos anos atrás, topei pela primeira vez com a elegia a si mesmo escrita por Borges, o texto mais fino que existe sobre os apuros de um escritor para conciliar a vida e a obra. O *páthos* dos escritores. A humildade dos escritores. (Invejei-o pela astúcia da sua humildade.)

Ao reler o texto, agora, eu ainda sorrio. Mas não me sinto tão propensa a lançar mão desse bálsamo para a consciência dos escritores que a fábula de Borges evoca de modo tão fascinante.

Longe de precisar do consolo de uma certa distância irônica de mim mesma (a distância inicial nada tinha de irônica), avancei lentamente na direção oposta e, por fim, passei a sentir que a escritora sou eu: não um duplo, ou um conhecido, um parceiro espectral, ou uma criação. (É porque cheguei a esse ponto — levou quase trinta anos — que, por fim, me tornei capaz de escrever um livro de que de fato gosto: *O amante do vulcão*.) Agora, penso que não há escapatória para o fardo do isolamento. Existe uma diferença entre mim e meus livros. Mas só existe uma pessoa, aqui. Isso é mais assustador. Mais solitário. Liberador.

[1995]

A escrita como leitura

Ler romances parece-me uma atividade muito normal, ao passo que escrevê-los é algo bastante estranho — pelo menos, eu penso assim até recordar como as duas coisas estão estreitamente relacionadas. (Nada de generalidades blindadas, aqui. Só alguns comentários.)

Primeiro, porque escrever é praticar, com uma intensidade e uma concentração singulares, a arte de ler. Escrevemos a fim de ler o que escrevemos, ver se está bem e depois, como nunca está, é claro, reescrever — uma vez, duas vezes, quantas vezes forem necessárias para que se torne algo que suportemos ler e reler. Somos o nosso primeiro leitor, e talvez o mais severo. “Escrever é pôr a si mesmo em julgamento”, escreveu Ibsen na folha de guarda de um de seus livros. Difícil imaginar a escrita sem releitura.

Mas será que o que escrevemos uma só vez nunca fica bom? Sim, é claro: às vezes até melhor do que bom. E isso apenas sugere, para esta escritora, de todo modo, que com um olhar mais atento, ou ao enunciar o texto em voz alta — ou seja, com outra leitura —, ele pode ficar ainda melhor. Não estou dizendo que o romancista *tem* de sofrer e suar para produzir algo bom. “O que é escrito sem esforço é, em geral, lido sem prazer”, disse dr. Johnson, e a máxima parece tão distante do gosto moderno quanto o seu autor. Sem dúvida, muito do que é escrito sem esforço dá bastante prazer. Não, a questão não é o julgamento dos leitores — que podem muito bem preferir a obra de um escritor mais espontâneo, menos requintado — mas sim um sentimento de escritores, esses profissionais da insatisfação. Pensamos: se consegui chegar a esse ponto na primeira investida, sem grande esforço, não poderia ficar ainda melhor?

E embora isso, a reescrita — e a releitura —, se afigure um esforço, é de fato a parte mais prazerosa da escrita. Às vezes, a única parte prazerosa. Começar a escrever, se temos na cabeça a idéia de “literatura”, é formidável, intimidador. Um mergulho num lago gelado. Em seguida, vem a parte quente, quando já temos algo para trabalhar, aprimorar, corrigir.

Digamos que esteja uma bagunça. Mas temos uma chance de ajeitá-lo. Tentamos ser mais perspicazes. Ou mais profundos. Ou mais eloqüentes. Ou mais excêntricos. Tentamos ser fiéis a um mundo. Queremos que o livro seja mais abrangente, mais convincente. Queremos nos içar acima de nós mesmos. Queremos içar o livro para fora de nossa mente empacada. Tal como a estátua se encontra sepultada num bloco de mármore, assim está o romance dentro da nossa cabeça. Tentamos libertá-lo. Tentamos fazer esse material deplorável, que está no papel, chegar mais perto do que pensamos que o nosso livro deve ser — aquilo que, em nossos espasmos de entusiasmo, sabemos que ele *pode* ser. Lemos as frases inúmeras vezes. É esse o livro que estou escrevendo? É só isso?

Ou digamos que está indo bem, pois de fato vai bem, durante algum tempo (do contrário, enlouquecemos). Lá estamos nós e, mesmo se formos o escritor mais lento do mundo e o pior digitador que existe, uma trilha de palavras está sendo traçada e queremos seguir em frente. Então releemos. Talvez não ousemos ficar satisfeitos mas, ao mesmo tempo, gostamos do que escrevemos. Surpreendemo-nos tendo prazer — o prazer de um leitor — com o que está no papel.

Escrever é, por fim, uma série de permissões que damos a nós mesmos para sermos expressivos de determinadas maneiras. Para inventar. Para saltar. Para voar. Para cair. Para encontrar nossa maneira própria e característica de narrar e de persistir: ou seja, de descobrir

nossa própria liberdade interior. Para sermos rigorosos sem sermos demasiado autopunitivos. Sem pararmos muitas vezes para reler. Permitimos a nós mesmos, quando ousamos pensar que o trabalho vai bem (ou não muito mal), continuar a tocar o barco. Sem esperar pelo impulso da inspiração.

É claro, escritores cegos nunca podem reler o que ditam. Talvez isso importe menos para poetas, que não raro escrevem na mente antes de pôr qualquer coisa no papel. (Os poetas vivem pelo ouvido muito mais que os prosadores.) E não poder enxergar não significa que não se possam fazer revisões. Acaso não imaginamos que as filhas de Milton, ao fim de cada dia dos ditados de *Paraíso perdido*, liam tudo de novo para o pai e em seguida anotavam suas correções? Mas prosadores — que trabalham em uma madeira de palavras — não podem guardar tudo na memória. Precisam ver o que escreveram. Mesmo os escritores mais disponíveis e prolíficos devem sentir isso. (Por tal motivo, quando ficou cego, Sartre declarou que seus dias de escritor haviam terminado.) Pensemos no majestoso e venerável Henry James caminhando para um lado e para outro em um quarto em Lamb House, enquanto compunha *The golden bowl* [*A taça de ouro*] em voz alta para uma secretária. Deixando de lado a dificuldade de imaginar como a prosa derradeira de James poderia ser ditada, muito menos sob o matraquear de uma máquina de escrever Remington fabricada por volta de 1900, não temos por certo que James relia o que fora datilografado e era pródigo em suas correções?

Quando me tornei, de novo, uma paciente de câncer dois anos atrás e tive de interromper o trabalho no romance *Na América*, que já estava quase terminado, um amigo em Los Angeles, sabendo do meu desespero e do meu medo de jamais concluir meu livro, se ofereceu para vir a Nova York e ficar comigo para tomar o meu ditado do restante do romance. Na verdade, os oito primeiros capítulos estavam prontos (ou seja, reescritos e relidos muitas vezes) e eu havia começado o penúltimo capítulo, com o arco dos dois últimos capítulos bem claro em minha mente. E, no entanto, tive de recusar sua oferta generosa e comovente. Não era só que eu estivesse entontecida demais, em virtude da quimioterapia drástica e da morfina, para lembrar o que eu pretendia escrever. Eu precisava poder ver o que havia escrito, e não só ouvir. Eu precisava poder reler.

A leitura, em geral, antecede a escrita. E o impulso para escrever é quase sempre deflagrado pela leitura. A leitura, o amor pela leitura, é o que nos faz sonhar em nos tornarmos escritores. E, muito depois de nos termos tornado escritores, ler livros escritos por outros — e reler os livros amados, do passado — constitui uma irresistível distração da escrita. Distração. Consolo. Tormento. E, sim, inspiração.

Nem todos os escritores vão admitir isso. Lembro ter falado certa vez a V. S. Naipaul a respeito de um romance inglês do século XIX que eu adorava, um romance muito conhecido, e que eu supunha que ele, assim como todos a quem eu conhecia e que tinham apreço por literatura, admirava como eu. Mas não, ele não o havia lido, respondeu, e, vendo a sombra de surpresa em meu rosto, acrescentou com severidade: “Susan, sou escritor, não leitor”.

Muitos escritores que já não são jovens apregoam, por várias razões, que lêem muito pouco e que acham, com efeito, ler e escrever atividades de certo modo incompatíveis. Talvez sejam, para alguns escritores. Se a razão é o temor de sofrer alguma influência, parece-me uma preocupação vã, superficial. Se a razão é falta de tempo — o dia só tem um determinado número de horas, e aquelas consumidas em leituras são obviamente subtraídas das horas em que a pessoa deveria estar escrevendo —, então se trata de um ascetismo a que eu não aspiro.

Perder-se num livro, a velha expressão, não é uma fantasia ociosa mas uma realidade viciante

e exemplar. É célebre a afirmação de Virginia Woolf, numa carta: “Às vezes, acho que o paraíso devia ser uma leitura contínua e inesgotável”. Sem dúvida, o componente celestial reside em que — de novo, palavras de Virginia Woolf — “o estado de leitura consiste na completa eliminação do ego”. Infelizmente, nunca perdemos de fato o ego, assim como não podemos pisar nos próprios pés. Mas esse enlevo desencarnado, a leitura, assemelha-se ao transe o bastante para que nos *sintamos* sem ego.

A exemplo da leitura, uma leitura enlevada, escrever ficção — habitar outras personalidades — dá também a sensação de nos perdermos de nós mesmos.

A maioria das pessoas, agora, parece pensar que escrever não passa de uma forma de amor-próprio. Também chamada: auto-expressão. Como não mais se supõe que sejamos capazes de sentimentos altruístas autênticos, não mais se supõe que sejamos capazes de escrever sobre ninguém, a não ser nós mesmos.

Mas isso não é verdade. William Trevor fala da coragem da imaginação *não*-autobiográfica. Por que não haveríamos de escrever a fim de escapar de nós mesmos, tanto quanto escrevemos para nos expressar? É muito mais interessante escrever sobre os outros.

É desnecessário dizer que empresto pitadas de mim mesma a todos os meus personagens. Quando, em *Na América*, meus imigrantes da Polônia chegam ao sul da Califórnia — estão nos arredores da aldeia de Anaheim — em 1876, perambulam pelo deserto e sucumbem diante de uma aterrorizante e transformadora visão do vazio, eu me apoiava na minha própria lembrança infantil de caminhadas pelo deserto do sul do Arizona — nos arredores do que era então um vilarejo, Tucson — na década de 1940. No primeiro rascunho do capítulo, havia cactos gigantes no deserto do sul da Califórnia. No terceiro rascunho, eu havia retirado com relutância os cactos gigantes. (Infelizmente, em 1876, não existiam esses cactos gigantes a oeste do rio Colorado.)

Aquilo a respeito de que eu escrevo não sou eu. Assim como o que escrevo é mais aguçado do que sou. Porque posso reescrevê-lo. Meus livros sabem o que eu soube, um dia — de maneira descontínua, intermitente. E conseguir as melhores palavras para pôr no papel não parece nem um pouco mais fácil, mesmo depois de tantos anos de escrita. Ao contrário.

Aí está a grande diferença entre ler e escrever. Ler é uma vocação, uma habilidade na qual, mediante a prática, certamente nos tornamos mais aptos. O que acumulamos como escritores são sobretudo incertezas e angústias.

Todos esses sentimentos de inadequação da parte do escritor — desta escritora, pelo menos — têm por premissa a convicção de que a literatura é importante. “Importante” é uma palavra muito desbotada, sem dúvida. De que existem livros que são necessários, ou seja, livros que, quando lemos, sabemos que mais tarde vamos reler. Talvez mais de uma vez. Acaso existe maior privilégio do que ter uma consciência ampliada e cheia de literatura, direcionada para a literatura?

Livro de sabedoria, modelo de alegria mental, dilatador de solidariedades, registro fiel de um mundo real (não só da comoção no interior da cabeça de alguém), servo da história, advogado de emoções opostas e rebeldes — um romance que sentimos como necessário pode ser, tem de ser, a maioria dessas coisas.

Quanto a saber se continuarão a existir leitores que compartilham esse elevado conceito de ficção, bem, “essa pergunta não tem futuro”, como respondeu Duke Ellington quando lhe perguntaram por que ele podia ser visto em apresentações matinais no Apollo. Melhor é ir tocando o barco.

[2000]

Trinta anos depois...*

Rever escritos de trinta anos atrás, ou mais, não é um exercício salutar. Minha energia como escritora me impele a olhar para a frente, a sentir que ainda estou começando, de fato começando agora, o que torna difícil reprimir minha impaciência com aquela escritora iniciante que fui, um dia, no sentido literal.

Contra a interpretação, meu segundo livro, foi publicado em 1966 mas alguns ensaios datam de 1961, quando eu ainda escrevia *The benefactor* [*O benfeitor*]. Eu tinha chegado a Nova York no início da década de 1960 — ansiosa para pôr em atividade a escritora que, desde a adolescência, eu me empenhara em me tornar. Minha idéia de um escritor: alguém interessado em “tudo”. Eu sempre tivera interesses de vários tipos, portanto para mim era natural conceber desse modo a vocação de escritor. E era razoável supor que tal fervor encontraria mais liberdade de ação numa grande metrópole do que em alguma variedade da vida provinciana, inclusive as ótimas universidades que eu havia freqüentado. A única surpresa foi não existirem mais pessoas como eu.

Estou ciente de que *Contra a interpretação* é tido como um texto essencial daquela era, hoje mítica, conhecida como Anos 60. Evoco esse rótulo com relutância pois não me entusiasma a convenção onipresente de empacotar em décadas a vida de uma pessoa, a vida do tempo de uma pessoa. E, afinal, não eram dos Anos 60. Para mim, foi sobretudo o tempo em que escrevi os meus dois primeiros romances e em que comecei a descarregar uma parte da bagagem de idéias sobre arte, sobre cultura e sobre a respeitável ocupação da consciência que me distraía do trabalho de escrever ficção. Eu estava repleta de zelo evangélico.

A modificação radical que eu promovera em minha própria vida, modificação embutida na minha mudança para Nova York, consistia em que eu não ia seguir a carreira acadêmica: eu ia armar minha barraca fora da segurança sedutora e pétrea do mundo universitário. Sem dúvida, havia no ar novas permissões, e antigas hierarquias estavam maduras para serem postas abaixo, mas nada de que eu tivesse consciência, pelo menos até haver terminado de escrever esses ensaios (1961 a 1965). As liberdades que abracei, os entusiasmos que eu advogava, me pareciam — ainda me parecem — extremamente tradicionais. Eu me via como uma guerreira de cunho novo em uma batalha muito antiga: contra a vulgaridade, contra a superficialidade ética e estética e contra a indiferença. E eu jamais poderia imaginar que tanto Nova York, onde eu viera morar após meu longo aprendizado acadêmico (Berkeley, Chicago, Harvard), como Paris, onde passei a ficar nos verões, numa freqüência diária à Cinémathèque, estivessem nos espasmos iniciais de um período que viria a ser considerado excepcionalmente criativo. Nova York e Paris eram tais quais eu havia imaginado — repletas de descobertas, de inspirações, da sensação de possibilidade. A dedicação, a ousadia, a ausência de venalidade dos artistas cuja obra eu prezava me pareciam ser, afinal, como deveriam ser. Eu achava normal que surgissem novas obras-primas todos os meses — sobretudo, na forma de cinema e de espetáculos de dança, mas também no mundo do teatro alternativo, em galerias e em espaços artísticos improvisados, nos escritos de certos poetas e de prosadores menos facilmente classificáveis. Talvez eu *estivesse* na crista de uma onda. Eu pensava estar voando, captando uma visão panorâmica, às vezes descendo num mergulho para me aproximar.

Eu tinha muitas admirações: havia muito o que admirar. Olhava em volta e via a importância de coisas a que ninguém dava o devido valor. Talvez eu estivesse particularmente bem preparada para ver o que via, para compreender o que compreendia, em virtude do meu apego aos livros, da minha eurofilia, e da energia que tinha à minha disposição na busca do êxtase estético. Contudo surpreendeu-me a princípio que as pessoas julgassem “novo” o que eu dizia (não era tão novo para mim), que me considerassem na vanguarda da sensibilidade e, desde o surgimento de meus primeiros ensaios, que me tomassem por uma formadora de gosto. É claro, fiquei exultante de ser, ao que parecia, a primeira a dar atenção a alguns dos assuntos sobre os quais escrevia; às vezes eu nem conseguia acreditar na minha sorte e em que eles tivessem esperado por mim para serem analisados. (Que estranho, pensava eu, que Auden não tenha escrito algo como “Notas sobre o *camp*”). Da maneira como eu via, eu apenas estendia a um material novo o ponto de vista do esteta que eu havia adotado, como jovem estudante de filosofia e de literatura, com base nos textos de Nietzsche, Pater, Wilde, Ortega (o Ortega de *A desumanização da arte*) e James Joyce.

Eu era uma esteta belicosa e uma moralista que não queria saber de ficar em seu gabinete. Eu não planejava escrever tantos manifestos mas o meu gosto irreprimível por afirmações aforísticas conspirava com os meus propósitos ferrenhamente contestadores por caminhos que às vezes me surpreendiam. Nos escritos coligidos em *Contra a interpretação*, isto é o que mais me agrada: a tenacidade, a concisão (creio que aqui me cabe dizer que ainda concordo com a maioria de minhas posições), e certos juízos morais e psicológicos nos ensaios sobre Simone Weil, Camus, Pavese e Michel Leiris. O que não me agrada são as passagens em que o meu impulso pedagógico se intromete na minha prosa. Essas listas, essas recomendações! Suponho que tenham utilidade, mas hoje me incomodam.

As hierarquias (alto/baixo) e as polaridades (forma/conteúdo, intelecto/sentimento) que eu contestava eram aquelas que inibiam a compreensão adequada das novas obras que eu admirava. Embora eu não tivesse nenhum compromisso programático com o “moderno”, assumir a causa das obras novas, sobretudo as obras que foram menosprezadas, ignoradas ou mal compreendidas, parecia mais útil do que defender antigos protegidos. Enquanto escrevia sobre o que eu estava descobrindo, eu pressupunha a preponderância dos tesouros canônicos do passado. As transgressões que eu aplaudia pareciam totalmente salutares, em vista do que eu considerava ser a força intacta dos antigos tabus. A obra contemporânea que eu louvava (e usava como plataforma para relançar minhas idéias sobre a criação artística e sobre questões de consciência) não desabonava as glórias da obra que eu admirava muito mais ainda. Desfrutar a energia e a graça impertinentes de uma espécie de espetáculo denominado *Happening* não me levava a ter menos apreço por Aristóteles e Shakespeare. Eu era — sou — a favor de uma cultura pluralista, polimorfa. Nada de hierarquia, portanto? Sem dúvida, existe hierarquia. Se tenho de escolher entre The Doors e Dostoiévski, então — é claro — escolho Dostoiévski. Mas será que preciso escolher?

A grande revelação para mim foi o cinema: senti-me marcada especialmente pelos filmes de Godard e Bresson. Escrevi mais sobre cinema do que sobre literatura, não porque eu gostasse mais de filmes que de romances, mas porque gostava mais dos filmes novos que dos romances novos. Estava claro para mim que nenhuma outra arte era tão amplamente praticada num nível tão elevado. Uma de minhas façanhas mais felizes nos anos em que escrevia os textos coligidos em *Contra a interpretação* foi não ter passado um dia sem ver um filme, e às vezes dois. Na maioria, filmes “velhos”. Meu interesse pela história do cinema apenas reforçou minha gratidão por certos filmes novos, que (junto com os meus filmes prediletos do cinema mudo e da década de 1930) eu via repetidas vezes, tão estimulantes eram a liberdade e a inventividade do seu

método narrativo, sua sensualidade, sua seriedade e sua beleza.

O cinema foi a atividade artística exemplar durante o tempo em que foram escritos estes ensaios, mas havia assombros também nas outras artes. Os artistas se mostravam insolentes outra vez, como tinham sido após a Primeira Guerra Mundial, até a ascensão do fascismo. O moderno ainda era uma idéia vibrante. (Isso foi antes das capitulações encarnadas na idéia do “pós-moderno”.) E eu nada disse aqui sobre as lutas políticas que tomaram forma na época em que os últimos destes ensaios foram escritos: refiro-me ao nascente movimento contra a guerra americana no Vietnã, que iria consumir boa parte de minha vida desde 1965 até o início da década de 1970 (aqueles anos também pertenceram aos Anos 60, eu suponho). Que maravilha, tudo isso parece, quando visto em retrospecto. Como seria bom se essa ousadia, esse otimismo, esse descaso pelo comércio tivessem sobrevivido. Os dois pólos do sentimento caracteristicamente moderno são nostalgia e utopia. A característica mais interessante da época hoje denominada Anos 60 talvez seja ter havido tão pouca nostalgia. Nesse sentido, foi de fato um momento utópico.

O mundo em que estes ensaios foram escritos não existe mais.

Em lugar de um momento utópico, o tempo em que vivemos é vivenciado como o fim — mais exatamente, apenas uma parte do fim — de todo ideal. (E, portanto, da cultura: não existe possibilidade de cultura verdadeira sem altruísmo.) Uma ilusão do fim, talvez — e não mais ilusória que a convicção de trinta anos atrás, de que estávamos no limiar de uma grande transformação positiva da cultura e da sociedade. Não, não se trata de uma ilusão, penso eu.

Não é simplesmente que os Anos 60 tenham sido repudiados e que o espírito dissidente tenha sido subjugado e convertido em objeto de uma intensa nostalgia. Os valores cada vez mais vitoriosos do capitalismo consumidor fomentam — a rigor, impõem — as misturas culturais, a insolência, a justificação do prazer que eu preconizava por razões totalmente distintas. Não há recomendações fora de um contexto determinado. As recomendações e os entusiasmos expressados nos ensaios coligidos em *Contra a interpretação* tornaram-se uma obsessão para muitos, hoje em dia. Algo estava em funcionamento com o propósito de tornar mais aceitáveis essas opiniões alternativas, algo de que eu não tinha a menor suspeita — e, se eu tivesse entendido melhor a minha época, naquela ocasião (chame-a pelo nome da década, se preferir), teria sido mais cautelosa. Algo que não seria um exagero chamar de uma total reviravolta na cultura, uma transvaloração dos valores — para a qual existem muitos nomes. Barbárie é um nome para aquilo que estava assumindo o poder. Vamos usar o termo de Nietzsche: entramos, de fato entramos, na era do niilismo.

Portanto não posso deixar de ver os textos coligidos em *Contra a interpretação* com uma certa ironia. Ainda gosto da maioria destes ensaios — alguns, como “Notas sobre o *camp*” e “Sobre o estilo”, me agradam muito. (De fato, só há uma coisa na coletânea que não me agrada de forma alguma: duas críticas de teatro, o breve fruto de uma incumbência que aceitei, contra minhas próprias razões, para uma revista literária à qual eu estava associada.) Quem não gostaria que uma coletânea de textos combativos de mais de três décadas atrás continuasse a ser relevante para as novas gerações de leitores de língua inglesa e de muitas línguas estrangeiras? Porém exorto o leitor a não perder de vista — isso pode demandar certo esforço de imaginação — o contexto mais amplo de admirações em que estes ensaios foram escritos. Evocar uma “erótica da arte” não significava depreciar o papel do entendimento crítico. Enaltecer obras na época subestimadas como cultura “popular” não significava conspirar em repúdio à alta cultura e a suas complexidades. Quando denunciei (por exemplo, nos ensaios sobre filmes de ficção científica e sobre Lukács) certas modalidades de moralismo superficial, o fiz em nome de uma seriedade

mais alerta, menos cheia de si. O que eu não compreendi (sem dúvida, eu não era a pessoa certa para compreendê-lo) foi que a seriedade em si estava nos primeiros estágios da perda de credibilidade na cultura em geral, e que uma parcela da arte mais transgressiva que eu apreciava iria reforçar transgressões frívolas, meramente consumistas. Trinta anos depois, a tarefa de solapar os critérios de seriedade está quase concluída, com a ascensão de uma cultura cujos valores mais inteligíveis e persuasivos derivam das indústrias de entretenimento. Hoje, a própria idéia do sério (e do respeitável) parece antiquada, irrealista, para a maioria das pessoas, e quando admitida — como uma decisão arbitrária do temperamento —, provavelmente também parece doentia.

Suponho não estar errado que *Contra a interpretação* seja lido, ou relido, hoje em dia como um documento influente e pioneiro de uma época já terminada. Mas não é assim que eu o leio, ou — numa guinada da nostalgia para a utopia — gostaria que fosse lido. Minha esperança é que sua republicação, agora, e a conquista de novos leitores possam contribuir para a missão quixotesca de respaldar os valores a partir dos quais estes ensaios e estas resenhas foram escritos. Os juízos de gosto expressos nestes ensaios podem ter prevalecido. Os valores subjacentes a esses juízos não prevaleceram.

[1996]

* “Trinta anos depois...” foi escrito no verão de 1995, como prefácio a uma reedição, lançada no ano seguinte em Madri, da tradução espanhola de *Contra a interpretação*.

Questões de viagem

Livros de viagem para locais exóticos sempre opuseram um “nós” a um “eles” — uma relação que engendra uma limitada variedade de apreciações. A literatura medieval e clássica de viagem é, em geral, do tipo “nós bons, eles ruins” — mais tipicamente, “nós bons, eles horrendos”. Ser estrangeiro era ser anormal, muitas vezes representado como uma anormalidade física; e a persistência desses relatos sobre povos monstruosos, “homens cujas cabeças/ Crescem abaixo dos ombros” (a história contada por Otelo vitorioso), antropófagos, Cíclopes e seres semelhantes ilustra para nós a espantosa credulidade das eras passadas. Mas mesmo essa credulidade tinha seus limites. Uma cultura cristã poderia acreditar mais facilmente na existência do monstruoso que do perfeito, ou quase perfeito. Assim, enquanto os reinos de aberrações surgem nos mapas século após século, raças exemplares figuram sobretudo em livros de viagem à utopia; ou seja, a parte alguma.

Só a partir do século xviii surgirão exemplos numerosos de uma geografia mais audaciosa: uma literatura sobre sociedades modelares que descreve lugares supostamente reais. A literatura e a ficção documentais estavam, é claro, estreitamente relacionadas no século xviii com as narrativas de não-ficção escritas em primeira pessoa, servindo de modelo importante para os romances. É o auge das mistificações de viagem, bem como da ficção em forma de livros de viagem. E a mais célebre das viagens imaginárias, *Viagens de Gulliver*, mistura as duas principais fantasias do completo estrangeiro. Formado sobretudo de visitas a uma série de raças monstruosas, o livro termina com o herói exausto, residindo em meio a uma raça ideal: um momento de destaque na tradição “nós ruins, eles bons”, que em pouco tempo viria a florescer.

A literatura de viagem que pode ser entendida como pré-moderna admite como ponto pacífico o contraste entre a sociedade do viajante e as sociedades definidas com anômalas, bárbaras, retrógradas, bizarras. Falar sob a máscara do viajante, um observador profissional (ou mesmo amador), era falar em nome da civilização; nenhum viajante pré-moderno se julgava bárbaro. A moderna literatura de viagem começa quando a civilização se torna uma idéia crítica e também uma idéia evidente em si mesma — ou seja, quando não está mais tão claro quem é ou não civilizado.

A viagem é uma fantasia didática no discurso dos *philosophes* (os primeiros intelectuais no sentido moderno), que muitas vezes invocam remotas sociedades não-européias, classificadas como mais “naturais” ou mais “racionais”, a fim de iluminar os males de suas próprias sociedades. Relatos de anomalias físicas testemunhadas por viajantes a terras distantes ainda circulavam no fim do século xviii — os gigantes de 2,80m da Patagônia, por exemplo —, mas o sentido da anomalia é cada vez mais moral. E os deficientes morais tornam-se cada vez mais “nós”. Existe uma vasta literatura de viagem a lugares exóticos cujas virtudes excêntricas são recontadas a fim de ressaltar um contraste instrutivo com a Europa. A viagem era para fora da civilização — o presente — rumo a algo melhor: o passado ou o futuro.

A América foi a beneficiária de muitas viagens desse tipo, verdadeiras ou inventadas. “No início”, disse John Locke, “o mundo inteiro era a América.” Crèvecoeur e Chateaubriand encontraram no Novo Mundo algo melhor que a civilização, algo que a civilização não havia degradado: saúde, vigor, integridade moral, uma ingenuidade e uma franqueza revigorantes. Após tais fantasias, veio a inevitável contraliteratura, a literatura de acerbos viajantes ingleses de

meados do século xix, como Fanny Trollope e Dickens, que nos julgaram simplesmente não muito civilizados, numa palavra, vulgares; Harriet Martineau, na década de 1830, percebendo que o abolicionismo e o feminismo estavam em marcha, teve de nós uma impressão muito melhor. Grande parte dos juízos modernos acerca de lugares exóticos se deve a uma mera reação. Os turcos foram uma das raças modelares no século xviii; na década de 1850, a intrépida Martineau visitou de fato dois exemplos do harém “turco” e descreveu seus habitantes como os seres humanos mais deprimidos, magoados e corrompidos que jamais tinha visto.

Embora esses juízos de viagem — a idealização de uma sociedade exótica, e o relato da sua barbaridade — pareçam se alternar em ciclos de esperança e desilusão, certos países (conforme as leis misteriosas da criação de estereótipos) se revelaram mais suscetíveis que outros à idealização. A China foi um reino da fantasia desde a visita de Marco Polo; e, no século xviii, acreditava-se em larga medida que na China, um país da razão, não havia guerra, degradação, ignorância, superstição ou doenças amplamente disseminadas. A América, também, a despeito de todos os seus detratores, surge de forma recorrente como um objeto de idealização. Em contraste, a Rússia é uma terra cujos costumes e energias foram eternamente deplorados. Desde Ivan, o Terrível, o primeiro monarca moscovita a seduzir a imaginação da Europa, relatos sobre a infâmia da sociedade russa constituíram um ramo florescente da literatura de viagem no Ocidente. Os únicos contra-relatos memoráveis — redigidos por alguns visitantes estrangeiros entre as décadas de 1930 e de 1950, exatamente o período do Grande Terror, sobre os níveis incomparáveis de liberdade e de justiça alcançados na União Soviética — vieram reforçar essa tradição.

Não se pode imaginar que alguém tenha se sentido propriamente decepcionado com o relato do marquês de Custine sobre a barbárie e o despotismo que encontrou ao viajar à Rússia em 1839, da mesma forma como muitas pessoas ficaram decepcionadas com o relato de Simon Leys, em meados da década de 1970, sobre a barbárie da Revolução Cultural chinesa. E essa propensão secular a pensar o melhor da China e o pior da sociedade russa ainda se repete hoje em dia, quando, embora por muitos critérios o comunismo chinês seja infinitamente mais repressivo e mais (literalmente) totalitário que o comunismo soviético, a versão chinesa ainda desfruta uma opinião muito melhor que a soviética na imprensa em geral. (De fato, a maioria dos anticomunistas cheios de si que ocupam os postos mais elevados nos órgãos da política externa americana comportam-se como se não devessem perceber o caráter tragicamente stalinista da vida política chinesa atual.) Certos países são eternos objetos de fantasia.

Os *philosophes* atribuíram virtudes ideais não só aos nobres selvagens — os huronianos de Voltaire e Rousseau, o velho e sábio taitiano de Diderot — mas também a povos não-europeus (“orientais”) existentes, como os turcos, os persas e os chineses. As fantasias de sucessivas gerações de escritores não foram desmentidas com tanta facilidade. A única civilização “ideal” admitida pelos poetas românticos foi uma civilização totalmente extinta: a grega.

No passado, viajar era, em si, uma atividade anômala. Os românticos constroem o eu como um viajante por excelência — um buscador, um eu sem lar cuja cidadania verdadeira é de um lugar de todo inexistente, ou que ainda não existe, ou que não existe mais; um lugar deliberadamente entendido como um ideal, em oposição a algo real. Subentende-se que a viagem é interminável e que o destino da viagem, portanto, é flexível. Viajar torna-se a própria condição da consciência moderna, de uma visão moderna do mundo — a representação do desejo ou do desalento. Nessa visão, todos são potencialmente viajantes.

A generalização da viagem tem por fruto um novo gênero de escritos de viagem: a literatura

de decepção, que daqui em diante irá rivalizar com a literatura de idealização. Europeus visitaram a América, em busca de uma vida nova e mais simples; americanos cultos visitaram a Europa a fim de apreciar os mananciais de civilizações do Velho Mundo — tanto uns como outros não raro se declaravam decepcionados. A partir do início do século xix, as letras europeias ressoam com a sensação de estarem *Europamüde*, cansadas da Europa. Os viajantes continuam, em número cada vez maior, a viajar para terras exóticas, não-ocidentais, o que parece responder a alguns dos antigos estereótipos: que na sociedade mais simples, onde a fé é pura e a natureza é incontaminada, o descontentamento (e a sua civilização) é desconhecido. Mas o paraíso está sempre sendo perdido. Um dos temas recorrentes das modernas narrativas de viagem são as espoliações promovidas pelo moderno, a perda do passado — o relato do declínio de uma sociedade. Os viajantes do século xix observam as agressões à vida idílica, digamos, das ilhas dos mares do sul causada pela moderna economia monetária, pois viajantes que jamais pensariam em viver como os nativos em geral ainda querem que os nativos permaneçam sadios, rústicos, sensuais e constrangidos.

Outro típico estímulo moderno para a viagem, que torna um país digno de se ver, e de se descrever, é ter havido ali uma revolução. O mais profundo e anti-romântico dos escritores de viagem, Alexis de Tocqueville, viu nos Estados Unidos a vanguarda de um processo radical que em breve haveria também de transformar a Europa, destruindo o passado de maneira irrevogável; foi para examinar essa revolução, a democracia, que Tocqueville viajou aos Estados Unidos. Viagens a países para ver como foram transformados por uma revolução, uma revolução que proclama ser a realização de ideais, constituíram-se num dos grandes temas da moderna literatura de viagem. No século xx, trata-se de viagens para revoluções específicas, em busca dessa terra natal ideal, a revolução em geral. Boa parte da literatura de viagem do “Ocidente” para países comunistas soa como uma variante tardia de um gênero antigo, em que visitantes da Europa corrupta e hipersofisticada aclamam as energias salutares de um “mundo novo” — agora, um automeado “homem novo”.

Nessa modalidade do destino ideal, “revolucionário” tomou o lugar de “primitivo” mas ainda conserva muitos dos atributos daquilo que, em outros tempos, era entendido como primitivo. “Eu vi o futuro e ele dá certo”, declarou Lincoln Steffens após sua visita à União Soviética no início da década de 1930 — talvez o ponto culminante da identificação do comunismo com a modernização. Mas, à medida que o modelo soviético foi desacreditado e a revolução tornou-se a sina de sociedades agrárias conflituosas e mais ou menos sitiadas, é bem possível que o verdadeiro sentimento dos viajantes fosse: eu vi o passado e ele é... comovente.

Viagens a esses países cruelmente pobres são entendidas como viagens para trás no tempo: partir da civilização opulenta, permeada pela dúvida, rumo a coisas simples, crenças firmes e uma vida material espartana, de uma era anterior. Ao escrever sobre sua viagem à China em 1973, Barbara Wooten confessou: “Para qualquer um que venha de um mundo que ameça estrangular-se em suas próprias complexidades, a aparente simplicidade da vida chinesa representa um apelo irresistível”. Essa reação não é só fantasia. As revoluções comunistas tendem não só a irromper em sociedades de camponeses mas, a despeito de toda a energia canalizada para efetivar uma certa modernização, tendem também a preservar tenazmente muito do que há nelas de pré-moderno, como a vida familiar à moda antiga e o papel central de uma cultura literária; e cancelar ou pelo menos retardar — em parte devido aos fracassos incontornáveis da economia — o início da sociedade de consumo, com a sua fartura, os seus valores “permissivos” e a sua degradada cultura de massa. Mesmo os infelizes países da Europa Central (hoje paradigmaticamente realocados no “Leste”), embora não fossem o que se

pode chamar de sociedades atrasadas quando caíram sob a hegemonia russa, não constituem exceções à regra do adiamento do avanço rumo ao moderno, imposta pelo comunismo; e, visivelmente, ainda preserva mais da Europa anterior à Segunda Guerra Mundial do que os países da Europa Ocidental. Boa parte da reação favorável dos visitantes estrangeiros deve-se exatamente a isso.

Em quase todos os relatos de uma viagem moderna e reflexiva, o tema-chave é a alienação em si mesma. A viagem pode respaldar uma visão de mundo cética, aguçadamente sensual ou especulativa. Ou então a viagem é um exercício de superação da alienação em que os viajantes celebram as virtudes — ou as regalias — encontradas numa sociedade remota e ausentes em suas próprias sociedades. Em outra viagem que se tornou comum com a ampliação das possibilidades de viajar para países não-europeus, o viajante abastado, em férias das coerções burguesas, explora o “pitoresco”, tira proveito das ilimitadas oportunidades sexuais. Um famoso exemplo do século XIX é a viagem que Flaubert fez ao Egito em 1850-1851, em companhia de Maxime Du Camp. (No século XX, escritores homossexuais foram especialistas nesse tipo de viagem libertina a colônias ou a ex-colônias.) Na viagem para a revolução, outro tipo de pitoresco é posto em evidência. Uma parte daquilo que se percebe como antiquado nos países comunistas é o decoro sexual. A sexualidade livre de entraves é agora associada não ao primitivo mas à decadência. A revolução se representa como um reino de virtude, e os visitantes mostraram-se dispostos a acreditar que o comportamento, numa sociedade revolucionária, fora de fato transformado nesse aspecto. No início da década de 1970, muitos visitantes ocidentais aceitavam as garantias solenes de seus anfitriões chineses de que na China não existia roubo, homossexualidade e sexo pré-conjugal.

Embora a viagem com propósitos devassos seja o oposto da viagem compenetrada e edificante que se faz a um país pobre que se encontra nos primeiros espasmos de uma revolução, esta última viagem inspira muitas vezes sentimentos de superioridade e de indiferença de tipo semelhante. Visitantes solidários que nem conseguem imaginar as adversidades locais têm muitas vezes um elevado padrão de consciência revolucionária, e quando, por exemplo, as medidas cruelmente rigorosas e o fanatismo mortífero do comunismo chinês na época da Revolução Cultural foram um pouco amenizados, a partir de meados da década de 1970, sabe-se que os primeiros visitantes se lamentavam uns com os outros por terem perdido o período de fato bom, quando os nativos eram puros, crentes, incontaminados pelo consumismo.

Muitos dos primeiros viajantes às capitais da revolução seguiam, como numa antiquada viagem literária, rumo a uma terra exótica a fim de voltar para seu país e escrever sobre o que tinham visto. As pessoas que viajavam para esses países estavam conscientes de atravessarem uma barreira difícilíssima. (Além da Grande Muralha. Atrás da Cortina de Ferro.) Tinham viajado para escrever sobre um país exótico; na verdade, escreveram sobre o seu itinerário, o árduo programa reservado para visitantes privilegiados. A rigor, a forma comum desses livros era o registro da viagem, como em *China, dia a dia*, o relato notavelmente ingênuo redigido por Simone de Beauvoir acerca da sua viagem à China em 1955. No início da década de 1970, com o crescente volume de viagens à China, os viajantes não davam notícia de viagens apenas semelhantes mas sim idênticas: a mesma comuna que cultivava chá perto de Hangtchau, a mesma fábrica de bicicletas em Xangai, a mesma “alameda do comitê” num bairro de Pequim — a mesmice da viagem não dissuadiu um grande número de viajantes de regressar e escrever quase o mesmo livro.

Isolados, secretos, sitiados — todos os países comunistas criaram processos para receber visitantes estrangeiros, paparicá-los enquanto os conduziam pelos mesmos caminhos bem

escolhidos, e depois despachá-los de volta para o mundo exterior, atulhados de quinquilharias e de livros. Assim como o turista mais moderno se aventura a qualquer país distante, a experiência em que está envolvido o viajante para a revolução elimina todo risco, nega o enigma. Mistério, risco, desconforto e isolamento são ingredientes tradicionais das viagens a terras distantes. Mesmo o observador solitário mais independente necessita de ajuda para decifrar um país exótico. Tal observador pode empregar os serviços de um cicerone nativo, que será o principal interlocutor do viajante durante uma parte da viagem — como ocorre no livro *Entre os fiéis*, de V. S. Naipaul, sobre suas viagens pelo Islã convulsionado pela revolução. Mas é improvável que o observador solitário acredite ao pé da letra nas atitudes de seu amigo nativo. Uma viagem em grupo a uma revolução comunista tem em mira um resultado diferente. Trata-se de viagens organizadas por funcionários especializados em viagens a fim de que seus países pareçam inteligíveis. E muitos visitantes a países comunistas foram persuadidos com facilidade a considerar as aspirações e as necessidades de seus habitantes como fundamentalmente distintas das nossas, quando são em tudo semelhantes, e a considerar as instituições e os costumes como comparáveis aos nossos, quando na verdade são radicalmente distintos.

Antigamente, a viagem a novos mundos era árdua, arriscada — tão árdua que não raro os viajantes desistiam. Muitos autores de livros de viagens eram viajantes domésticos que plagiavam antigos relatos de viagem. O fato de as viagens para terras exóticas terem se tornado, por fim, totalmente corriqueiras, e cada vez mais organizadas, terminou por tornar quase obsoleto o velho tipo de mistificação de viagem: as pessoas fazem de fato as viagens sobre as quais escrevem. No período moderno, há provavelmente muito menos livros que tenham o propósito deliberado do logro, e muito mais livros em que o autor é logrado. As chances de ser desmascarado também aumentaram muito, é claro. Nenhuma mulher pele-vermelha da tribo dos Natchez foi a Paris no fim do século xviii para explicar o que Chateaubriand não vira ou entendera mal no decorrer de suas entusiásticas (e, em parte, falsas) viagens à América em 1791. Mas uma pessoa — seu nome era Eleanor Lipper — que esteve presa onze anos no Gulag e foi prisioneira num campo de trabalhos forçados na Sibéria, visitado no início da década de 1940 por Henry Wallace e Owen Lattimore, que o descreveram como um local de trabalho modelar (um cruzamento entre a Companhia da Baía de Hudson e a Administração do Vale do Tennessee), surgiu alguns anos depois e escreveu sobre a raiva e o desprezo que os prisioneiros sentiam por seus visitantes.

Os relatos de viagem a países exóticos no século xix suprimiam os servos, muitas vezes um séquito inteiro, que acompanhavam o arrojado viajante. O turismo pela revolução empreendido pelo viajante moderno tendeu a suprimir o grupo com que a viagem foi realizada. Quem escreve um livro sobre uma viagem a um país comunista é, na maioria das vezes, uma pessoa convidada. E isso em geral significa fazer parte de uma excursão — uma excursão educativa (ou seja, propaganda) patrocinada e muitas vezes paga pelo país visitado. Como em todas as excursões, a pessoa pode não conhecer alguns ou mesmo todos aqueles que fazem parte do pacote. O grupo pode ser de apenas três pessoas (como na minha primeira viagem ao Vietnã do Norte, em abril de 1968) ou cinco (como quando fui à Polônia, em abril de 1980), ou oito (tamanho do grupo ao qual me integrei para ir à China em 1979). Grupos de quarenta, em geral, são de estudantes; pessoas famosas raramente viajam em grupos de mais de cinco ou seis pessoas; aqueles considerados celebridades de primeira linha serão convidados a viajar com o cônjuge ou com um acompanhante. E, se for a primeira viagem a um país comunista, a pessoa ficará surpresa ao saber que esse grupo — por menor que seja, por mais *ad hoc* que seja — é chamado de

“delegação”. Podemos protestar que nosso grupo não representa ninguém no país de onde viemos, que cada membro fala só por si, mas nossos sorridentes anfitriões continuarão a tratar-nos de “sua delegação”.

O costume reza que todos os participantes de uma viagem se reúnam em um hotel pouco antes de dar início à jornada, um dia antes de entrar no país, a fim de receberem instruções sobre as regras básicas da viagem da delegação e eleger um “chefe” (às vezes também um subchefe) para a viagem, cuja obrigação será responder aos discursos oficiais, sentar à cabeceira da mesa nos banquetes e comandar os brindes. (Algumas delegações preferem fazer um rodízio de chefes para diferentes etapas da viagem, a fim de compartilhar a pompa e a diversão.) Aonde quer que a pessoa vá — estações ferroviárias, onde eles virão ao encontro do seu trem; fábricas; escolas; União dos Escritores —, a delegação encontrará os representantes das organizações deles.

Não existe convite sem uma organização — anfitriã — que convida; não existe viagem sem um programa. Conduzidos de museus a jardins-de-infância-modelo, ao lugar onde nasceu o mais famoso poeta ou compositor do país, acolhidos com boas-vindas, chá e estatísticas adulteradas por dirigentes em fábricas e em comunas, levados em rebanho de uma refeição exagerada para outra, com tempo livre para farras de compras em lojas restritas a estrangeiros, os viajantes concluirão sua viagem de cronograma apertado sem quase falar com ninguém, exceto uns com os outros, e com os únicos nativos com que passaram alguns momentos, a partir dos quais farão muitas generalizações: os guias inexoravelmente amáveis designados para cuidar da delegação. Esses acompanhantes oficiais — afora alguns chefes, são muitas vezes jovens, afetuosos, ansiosos (trabalharam duro para obter o emprego cobiçado e empolgante que os põe em contato com estrangeiros), e assustados (sabem o preço de um passo em falso, de uma indiscrição) — rondam e importunam, eternamente à disposição de seus tutelados. Em companhia deles, a pessoa está sempre atarefada. E eles, por sua vez, estão mais atarefados ainda. Durante uma pausa após o almoço, precisam obter passagens e acomodações; tarde da noite, escrevem relatórios sobre as atividades do dia e as reações dos visitantes e planejam as atividades futuras. O turista, tipicamente, tem um papel voraz. Mas a excursão de uma delegação a um país comunista proporciona um convite explícito a ser egoísta, voraz. O visitante só precisa exprimir desejo de um passeio ou de uma diversão não programados para que mais telefonemas sejam dados para as pessoas que trabalham nos bastidores, e logo vão surgir as necessárias passagens, o guia no local, mais uma limusine.

Uma viagem educativa é, por definição, uma viagem privilegiada — uma viagem com passagem de ida e volta. Um modelo de viagem a países estrangeiros com fins educativos foi a típica Grande Excursão do século xviii, na qual um jovem fidalgo, em companhia de seu preceptor, não raro de nascimento plebeu e em geral mal remunerado, era exposto a uma variedade de costumes, lugares e tesouros contíguos aos seus próprios. Embora tais viagens sossegadas pelo Continente muitas vezes não fossem mais que deambulações de um libertino, seu sentido educativo não podia ser totalmente abolido. O aprendiz da Grande Excursão de fato voltava para casa contaminado pelo estrangeiro, em certo sentido. Pelo menos tivera a experiência de que existem muitos modelos para ser civilizado — o que constitui o princípio da verdadeira civilização e da civilidade.

Na Grande Excursão oferecida aos que visitam países comunistas, a viagem tem em mira assegurar que o visitante não encontre nada contaminador. A condição prévia de tais excursões ou viagens de campo, a distância intelectual e cultural do visitante, é reforçada pela suntuosidade compulsória da viagem em delegação. A Disneylândia da revolução que o viajante verá tem por tema o progresso do país, os benefícios da revolução, conforme se vê ilustrado num apanhado de

apresentações básicas, econômicas e culturais, às quais os visitantes serão levados a fim de admirar-se. Mas poucos visitantes de países muito ricos, inclusive muitos que se identificam com a esquerda, são capazes de apreciar essas apresentações. Se for sua primeira viagem a um país comunista, será provavelmente, para a maioria deles, a primeira vez que entram numa fábrica de caminhões, numa fazenda de criação de gado de raça, numa fábrica de papel. A maioria dos visitantes nada saberá sobre o comunismo, sobre o país que estão visitando (muitas vezes, eles não têm sequer tempo para examinar um mapa e parecem desinformados acerca dos fatos mais relevantes da sua história), sobre a vida dos camponeses e sobre os principais processos industriais.

Os pretensos companheiros de viagem, bem informados ou ignorantes, não são os melhores participantes de uma viagem de delegação. De fato, os funcionários incumbidos das viagens em países comunistas aprenderam a desconfiar de esquerdistas ocidentais e — isso fica bem claro ao lembrarmos o local predileto de Richard Nixon para suas férias no exterior, aquela que Ronald Reagan denominava de “a chamada China comunista” — preferem entreter viajantes incontaminados por sentimentos radicais: é melhor um diretor de empresa do que um professor de história esquerdista. Tais viajantes tendem a partir com uma impressão do país muito mais favorável do que aquela que tinham antes da viagem, em parte devido à sua descoberta de que o país contém muita gente amistosa, bonita, que as ruas exóticas fervilham de seres humanos “como nós”.

O que estavam imaginando antes de viajarem?

[1984]

A idéia de Europa (mais uma elegia)

Europa? O que a Europa significa para mim?

O que ela não significa: a Europa dos euronegócios, dos eurodólares — a chamada, a suposta “comunidade” européia que se propõe a ajudar os países individuais da Europa capitalista ocidental “a enfrentar os instigantes desafios econômicos do fim do século xx” (cito o *Herald Tribune* de hoje, o jornal mundial americano); o eurokitsch aclamado como arte e como literatura nesses países; os eurofestivais, as euro-exposições, o eurojornalismo, a eurotelevisão. Mas essa Europa está remodelando, de forma inexorável, a Europa que eu amo, a cultura polifônica no interior de cujas tradições, de alguma delas, eu crio, sinto, penso e me inquieto, e cujos melhores e cativantes padrões eu adoto como meus.

Os Estados Unidos não estão, é claro, totalmente separados da Europa, embora difiram muito mais da Europa (são mais “bárbaros”) do que a maioria dos europeus gostam de pensar. E embora, como a maioria de meus compatriotas, ainda que uma maioria menor do que já foi, eu seja descendente de europeus — especificamente, de judeus europeus (meus bisavós imigraram para o nordeste dos Estados Unidos um século atrás, oriundos da região que hoje é a Polônia e a Lituânia) —, não penso muitas vezes no que a Europa significa para mim, como americana. Penso no que ela significa para mim como escritora, como cidadã da literatura — que é uma cidadania internacional.

Se eu tivesse de explicar o que a Europa significa para mim como americana, começaria com a libertação. Libertação daquilo que nos Estados Unidos se faz passar por cultura. A diversidade, a seriedade, a minúcia, a densidade da cultura européia constituem uma alavanca de Arquimedes com a qual posso, mentalmente, mover o mundo. Não posso fazê-lo a partir dos Estados Unidos, daquilo que a cultura americana me oferece à guisa de uma compilação de padrões, de um legado. Portanto a Europa é essencial para mim, mais que os Estados Unidos, e apesar disso minhas numerosas estadas na Europa não fizeram de mim uma expatriada.

Sem dúvida, a Europa significa muito mais que essa diversidade ideal, esse esplêndido alimento... esses prazeres, esses padrões. Tanto uma antiga realidade, desde pelo menos a Idade Média latina, quanto uma aspiração perene e não raro hipócrita, “Europa” como um moderno grito arregimentador em prol da unificação política promoveu, invariavelmente, a supressão e o apagamento de diferenças culturais, e a concentração e o aumento do poder do Estado. É aflitivo lembrar que não só Napoleão mas também Hitler proclamaram um ideal pan-europeu. Boa parte da propaganda nazista na França, durante a ocupação, era destinada a mostrar Hitler como salvador da Europa em face do bolchevismo, das hordas russas ou “asiáticas”. A idéia da Europa esteve muitas vezes associada à defesa da “civilização” contra povos estrangeiros. Em geral, defender a civilização significava ampliar o poder militar e os interesses comerciais de um só país europeu que disputava a riqueza e o poder com outros países europeus. Além de significar algo que podia de fato ser chamado de civilização (pois isso também não pode ser negado), “Europa” exprimia a idéia da proibidade moral da hegemonia de certos países europeus sobre grande parte do que não era Europa. Na tentativa de convencer os não-judeus de que um Estado judeu na Palestina era desejável, Theodor Herzl declarou que “faremos parte da muralha

fortificada contra a Ásia e cumpriremos a função de uma vanguarda cultural em face dos bárbaros”. Cito essa frase de *Judenstaat*, de Herzl, não para atacar (junto com todos, hoje em dia) Israel em particular, mas para sublinhar o fato de que quase todo ato de colonização promovido por um povo europeu nos séculos XIX e XX se justificou como uma ampliação das fronteiras morais da “civilização” — tida como idêntica à civilização européia — e uma rejeição da maré da barbárie.

Durante muito tempo, a própria idéia de valores “universais”, de instituições mundiais, foi em si eurocêntrica. Existe um sentido em que o mundo *era* eurocêntrico, no passado. Essa Europa é “o mundo de ontem”, título que Stefan Zweig deu ao seu lamento pela Europa em forma de memórias, o seu último livro, escrito quase meio século atrás, depois que esse bom e eminente europeu foi forçado a fugir da Europa para escapar de um barbarismo triunfante, integralmente gerado (será preciso dizer?) dentro da Europa e exatamente em seu coração. Pode-se pensar que a idéia de Europa ficaria desacreditada por completo em função, primeiro, do imperialismo e do racismo e, depois, em razão dos imperativos do capitalismo multinacional. De fato, isso não aconteceu. (Assim também a idéia de civilização não se tornou imprestável — por mais numerosas que tenham sido as atrocidades colonialistas cometidas em seu nome.)

O lugar onde a idéia de Europa tem maior vitalidade cultural são as partes centrais e orientais do continente, onde os cidadãos de países do outro império lutam para ter alguma autonomia. Refiro-me, é claro, ao debate em torno da Europa Central aberto pelo influente ensaio de Milan Kundera, alguns anos atrás, e levado adiante por ensaios e manifestos de Adam Zagajewski, Václav Havel, Georgy Konrád e Danilo Kis. Para um polonês, um tcheco, um húngaro, um iugoslavo (mesmo, por outras razões, para um austríaco ou um alemão), a idéia de Europa tem uma óbvia força subversiva. O valor supremo da contra-hipótese cultural, e política, em última análise, da existência de uma Europa Central — e, por extensão, da Europa — consiste em exercer uma pressão em prol de um acordo de paz europeu, acordo que minaria a rivalidade das superpotências que mantêm como reféns as vidas de nós todos. Tornar porosas as fronteiras dos dois impérios, no local em que elas se tocam na Europa, seria do interesse de todos. E quero dizer de todos mesmo, aos quais defino arbitrariamente como todos aqueles que acreditam que seus bisnetos devem ter o direito de ter bisnetos. “Enquanto não for possível ir de Budapeste a Viena para assistir à ópera à noite sem obter uma permissão especial”, observou Konrád, “não se pode dizer que vivemos num estado de paz.”

Acaso temos algo comparável ao projeto romântico dos centro-europeus de uma Europa formada por nações pequenas, capazes de se comunicar livremente e de partilhar sua experiência, sua imensa maturidade cívica e sua profundidade cultural, adquiridas ao preço de muito sofrimento e de muitas privações? Para nós, que podemos voar de um continente para outro sem ter de pedir permissão a ninguém para assistir a uma ópera à noite, a Europa poderia significar algo de tamanho valor? Ou a Europa ideal tornou-se obsoleta por conta da nossa prosperidade, das nossas regalias, do nosso egoísmo? E a idéia em si mesma estará, para nós, deteriorada de forma irremediável?

Num aspecto, nossas duas experiências parecem comparáveis, talvez em razão da efetiva perda de poder da Europa, em ambos os lados da fronteira que separa os impérios. A nova idéia da Europa não é uma extensão mas uma redução: a europeização não do resto do mundo mas sim da Europa. Entre poloneses, húngaros e tchecos, “Europa” é um lema nada sutil em favor da limitação do poder e da hegemonia cultural dos toscos e asfixiantes ocupantes russos. Tornar a Europa... européia. Na Europa rica, onde não podemos nos queixar de estarmos apartados uns dos outros, há uma outra preocupação. Não de tornar a Europa européia mas sim de mantê-la

européia. Nitidamente, uma batalha que está sendo perdida. Enquanto a população de elevado nível educacional da Europa Central sofre por conta de um isolamento absurdo e de um racionamento de contatos culturais, a população da Europa Ocidental se aflige por causa dos constantes e isoladores influxos de hábitos culturais. Há os taxistas sikhs em Frankfurt e as mesquitas em Marselha. Médicos italianos em hospitais de Nápoles, Roma e Turim executam clitorectomias em filhas adolescentes de imigrantes africanos, a pedido dos pais. Os únicos países relativamente homogêneos na Europa serão os pobres, como Portugal e Grécia, além dos países centro-europeus que empobreceram ao longo de quarenta anos de planejamento econômico dirigido por Moscou. O influxo incessante de estrangeiros nos países europeus ricos traz a possibilidade de, mais uma vez, tornar detestável o lema “Europa”.

Europa, um exercício de nostalgia? Lealdade à Europa, como continuar a escrever à mão quando todos usam máquina de escrever? (Mais adequadamente: como continuar a usar máquina de escrever quando todos usam computador?) Parece digno de nota que os países onde de fato prospera uma idéia de Europa que se pode levar a sério são aqueles cujo sistema de governo inflexível, intimidador e militarizado e cuja economia desoladora lhes dão um aspecto muito menos moderno, muito menos próspero e etnicamente mais homogêneo do que a parte ocidental do continente. Uma Europa moderna — não raro chamada erroneamente de “americanizada” — é sem dúvida muito menos européia. Uma experiência do Japão na última década mostrou-me que o “moderno” não equivale ao americano. (Equiparar modernização a americanização, e vice-versa, talvez seja o pior preconceito eurocêntrico.) O moderno tem sua lógica própria, liberadora e vastamente destrutiva, por via da qual os Estados Unidos, assim como o Japão e os países europeus ricos, estão sendo transformados. Enquanto isso, o centro se deslocou. (Mas o centro está sempre sendo destruído ou modificado pela periferia.) Los Angeles tornou-se a capital oriental da Ásia, e um industrial japonês, ao explicar recentemente seus planos para instalar uma fábrica nos Estados Unidos, situou-a no “nordeste”, referindo-se não a Massachusetts mas sim ao Oregon. Há uma nova geografia cultural e política, e ela será sincretista e cada vez mais destruidora do passado. O futuro da Europa dominante é a Eurolândia, parques temáticos do tamanho de nações, a Europa como um recuo instantâneo ao passado, que os nativos e os turistas irão consumir com a mesma avidez (na Europa, a distinção está obsoleta há muito tempo — todos são turistas). O que perdura da Europa da arte elevada e da seriedade ética, dos valores de privacidade e de interioridade e de um discurso não amplificado e não mecânico: a Europa que torna possível os filmes de Krzysztof Zanussi, a prosa de Thomas Bernhard, a poesia de Seamus Heaney, a música de Arvo Pärt? Essa Europa ainda existe, continuará a existir por algum tempo. Mas ocupará um território menor. Um número cada vez maior de seus cidadãos e de seus adeptos vão se considerar emigrados, exilados e estrangeiros.

Então, o que acontecerá com as raízes européias das pessoas, as raízes efetivas e as espirituais? Não consigo pensar em uma resposta mais consoladora para essa pergunta do que aquela formulada por uma escritora americana expatriada segundo a qual, após viver quarenta anos na França, não estava preocupada em perder suas raízes americanas. Disse Gertrude Stein, em sua resposta talvez mais judia que americana: “Mas para que servem as raízes se a gente não pode levá-las conosco?”.

[1988]

O lamento bastante cômico de Píramo e de Tisbe (um interlúdio)

muro: *Assim, eu, Muro, fiz minha parte;
E feito isso, Muro, debes retirar-te.
Sonho de uma noite de verão, ato v, cena i*

tisbe: Não está mais aqui.

píramo: Ele nos separava. Desejávamo-nos um ao outro. Nós nos separamos.

tisbe: Eu sempre pensei nisso.

píramo: Pensei que você estivesse pensando em mim.

tisbe: Tolinho! (*Dá um beijo nele.*) Quantas vezes já jurei a você. Mas estou falando do que eu não disse. Junto de cada frase que eu pronunciava, havia outra meia frase, tácita. “E o muro...”

Exemplo: Vou ao Bar Paris.

píramo: “E o muro...”

tisbe: Exemplo: É horrível para os turcos a situação em Kreuzberg.

píramo: “E o muro...”

tisbe: Exatamente.

píramo: Foi uma tragédia. Agora vai ser uma comédia?

tisbe: Não nos tornaremos normais, não é?

píramo: Isso significa que podemos fazer o que bem quisermos?

tisbe: Começo a me sentir um pouco nostálgica. Ah, o coração humano é uma coisa volúvel.

píramo: Tisbe!

tisbe: Não se trata de você, amado! Sabe que sempre serei sua. De verdade; você será meu. Mas é claro que é a mesma coisa, não é? Não, estou pensando em... você sabe. Tenho um pouco de saudade.

píramo: Tisbe!

tisbe: Só um pouco. (*Vê píramo com o rosto franzido.*) Sorria, querido. Ah, vocês são tão sérios!

píramo: Eu sofri!

tisbe: Eu também, ao meu modo. Não como você, é claro. Mas aqui também nem sempre foi fácil.

píramo: Não vamos discutir.

tisbe: Nós, discutir? Nunca! (*Ruído de picaretas contra um muro.*) Escute! Que som assombroso!

píramo: Quem dera eu tivesse trazido o meu gravador. É um Sony.

tisbe: Estou feliz de você poder comprar o que quiser, agora. Eu não imaginava que você fosse tão pobre.

píramo: Era horrível. Mas, sabe, foi bom para o meu caráter.

tisbe: Está vendo? Até você sente uma certa tristeza. Um artista americano me avisou no ano passado. Vocês vão sentir saudades do muro. (*Ela observa algumas pessoas que demoliram o muro a golpes de picaretas borrifarem com tinta suas relíquias, recolhidas dos detritos.*) Estão aproveitando.

píramo: Não sejamos nostálgicos.

tisbe: Mas você concorda que há algo a dizer a respeito. Isso nos tornava diferentes.

píramo: Ainda seremos diferentes.

tisbe: Não sei. Tantos automóveis. Tanta quinquilharia. Os mendigos. Os pedestres não esperam

o sinal verde para atravessar a rua. Automóveis estacionados na calçada.

Entra o espírito de nova york.

espírito: Oh, cidade, eu a reconheço. Seus bares forrados de couro, seus festivais de filmes independentes, seus numerosos estrangeiros de pele escura, seus predadores de propriedades, suas lojas *art déco*, seu racismo, seus restaurantes mediterrâneos, suas ruas espalhadas sem ordem, suas máquinas grosseiras...

tisbe: Não! Vá embora! Isto é a Berkeley da Europa Central.

espírito: Europa Central: um sonho. A sua Berkeley: um interlúdio. Esta será a Nova York da Europa — sempre foi esse o seu destino. Adiado por apenas sessenta anos.

O espírito de nova york desaparece.

tisbe: Bem, suponho que não seria tão ruim. Uma vez que Nova York não são os Estados Unidos, esta cidade não será...

píramo: Claro, claro, contanto que permaneça em mau estado e também repleta de estrangeiros que não são bem-vindos. (*Suspiros.*) Não sejamos muito esperançosos.

tisbe: Ah, vamos ser esperançosos. Vou ficar rica. É só dinheiro.

píramo: E poder. Vou gostar disso.

tisbe: Não vamos ter nada que não merecemos. Estamos juntos. Estamos livres.

píramo: Tudo avança depressa demais. E custa muito caro.

tisbe: Ninguém pode nos obrigar a fazer o que não queremos, enquanto estivermos juntos.

píramo: Tenho sofrido um bocado ao pensar nas pessoas menos felizes que nós. Mas às vezes nos lembraremos, não é?

tisbe: Quero esquecer essas histórias antigas.

píramo: História é saudade.

tisbe: Alegre-se, querido. O mundo está dividido em Novo e Velho. E nós sempre estaremos do lado bom. A partir de agora.

píramo: Goethe disse...

tisbe: Ah, Goethe não.

píramo: Tem razão.

tisbe: Em Walter Benjamin...

píramo: Benjamin também não!

tisbe: Certo. (*Ficam calados um pouco.*) Vamos passear.

Vêm um cortejo de vendedores, inclusive alguns soldados russos, atravessando um campo vazio.

píramo: E pensar que isso era uma terra de ninguém.

tisbe: O que estão vendendo?

píramo: Tudo. Tudo está à venda.

tisbe: Mas diga que assim é melhor. Por favor!

píramo: Claro que é melhor. Não temos de morrer.

tisbe: Então continuemos a celebrar. Tome um pouco de champanhe. Tome uma boa River Cola.

Bebem.

píramo: Liberdade, enfim.

tisbe: Mas não jogue a sua latinha no chão.

píramo: Por quem você me toma?

tisbe: Desculpe. É só isso.... Desculpe. Sim, liberdade

Cortina.

[1991]

Respostas a um questionário

Em maio de 1977, a revista literária francesa *La Règle du Jeu*, editada por Philippe Sollers, promoveu uma “enquete internacional sobre os intelectuais e o seu papel”. Na lista de inquiridos, fui a única americana a que foram enviadas as seis perguntas seguintes:

1. O que a palavra intelectual significa hoje? Você se vê como uma intelectual ou rejeita esse termo?
2. Quais são as figuras intelectuais que a inspiraram de maneira profunda e que ainda exercem influência sobre suas idéias?
3. Qual é o papel dos intelectuais no fim do século xx? Sua missão está concluída ou acha que eles ainda têm uma tarefa importante no mundo?
4. Muito se falou a respeito dos erros dos intelectuais, da sua cegueira e da sua irresponsabilidade. O que acha dessas acusações? Concorda com elas ou contesta esse julgamento?
5. Na sua opinião, quais os principais obstáculos para os intelectuais no seu país — a indiferença da mídia, o caos das opiniões, a repressão política ou o quê?
6. O que você considera as tarefas mais urgentes, os preconceitos mais perigosos, as causas mais importantes, os maiores perigos e as maiores alegrias intelectuais de hoje?

Isso suscitou nove respostas a algumas das perguntas formuladas e (pensei eu) subentendidas.

1

Para mim, hoje, a palavra *intelectual* significa, antes de tudo, conferências, mesas-redondas, debates em revistas sobre o papel dos intelectuais em que intelectuais conhecidos aceitaram pronunciar-se sobre a inadequação, a credulidade, o infortúnio, a traição, a irrelevância, a obsolescência e o desaparecimento iminente, ou já consumado, da casta a que pertencem, como atesta a sua participação em tais eventos.

2

Se eu me vejo ou não como uma intelectual (tento me ver o menos possível) não vem ao caso. Atendo quando sou chamada assim.

3

Por ser cidadã de um país cuja cultura ética e política promove e reforça a desconfiança, o medo e o desprezo com relação aos intelectuais (releiam Tocqueville), o país que mais desenvolveu a tradição antiintelectual em todo o planeta, tendo a ter uma visão menos desanimada do que meus colegas na Europa no que tange ao papel dos intelectuais. Não, sua “missão” (como diz sua pergunta) não está concluída.

Claro, seria alimentar uma opinião demasiado alta dos intelectuais esperar que a maioria deles estivesse disposta a protestar contra a injustiça, defender as vítimas, contestar as crenças autoritárias vigentes. A maioria dos intelectuais é tão conformista — tão disposta a apoiar

guerras injustas, digamos — quanto a maioria das pessoas que exercem profissões de um grau elevado de instrução. O número de pessoas que deram aos intelectuais sua boa reputação de criadores de caso e de vozes da consciência sempre foi reduzido. Os intelectuais que assumem posições com responsabilidade e se põem em ação em favor daquilo em que acreditam (em oposição a pôr sua assinatura em abaixo-assinados) são muito menos comuns que os intelectuais que assumem posições públicas em estado de consciente má-fé ou de ignorância descarada acerca do que estão defendendo: para cada André Gide, George Orwell, Norberto Bobbio, Andrei Sakharov ou Adam Michnik, há dez Romain Rolland, Iliá Erenburg, Jean Baudrillard ou Peter Handke etc. etc.

Mas poderia ser de outro modo?

4

Embora haja intelectuais de todos os tipos, inclusive os nacionalistas e os religiosos, confesso ser partidária dos seculares, cosmopolitas e antitribais. O “intelectual desenraizado” me parece uma fórmula exemplar.

Por intelectual, entendo o intelectual “livre”, alguém que, além da sua competência profissional, técnica ou artística, tem o compromisso de exercitar (e portanto, implicitamente, defender) a vida da mente como tal.

Um especialista também pode ser um intelectual. Mas um intelectual nunca é somente um especialista. Alguém é um intelectual porque tem (ou deveria ter) certos critérios de probidade e de responsabilidade no discurso. Esta é a contribuição indispensável dos intelectuais: uma noção de discurso que não é apenas instrumental, conformista.

5

Quantas vezes, nas últimas décadas, ouvimos dizer que os intelectuais estão obsoletos, ou que fulano é “o último intelectual”?

6

Há duas tarefas para os intelectuais, hoje como ontem. Uma delas, a educacional, consiste em promover o diálogo, apoiar o direito de uma diversidade de vozes serem ouvidas, reforçar o ceticismo acerca das opiniões geralmente aceitas. Isso significa opor-se àqueles cuja idéia de educação e de cultura consiste em gravar na memória idéias (“ideais”) como o amor à nação ou à tribo.

A outra tarefa é antagonística. Ocorreu uma assustadora mudança de atitudes morais nas duas últimas décadas nos países capitalistas avançados. Sua marca registrada é o descrédito de todos os idealismos e do próprio altruísmo; de padrões elevados de todos os tipos, culturais ou morais. A ideologia do thatcherismo se espalha por toda parte, e também os meios de comunicação de massa, cuja função é promover o consumo, disseminar as narrativas e as idéias de apreço e de despreço segundo as quais as pessoas, em toda parte, se avaliam. Os intelectuais têm a tarefa de Sísifo de continuar a encarnar (e defender) um padrão de vida mental, e de discurso, que não seja o niilista, preconizado pelos meios de comunicação de massa. Por niilismo, entendo não só o relativismo, a privatização do interesse, que está em crescimento nas classes de alto nível de instrução em toda parte, mas também o niilismo mais recente e mais pernicioso, encarnado pela ideologia da pretensa democracia cultural; o ódio à excelência, à realização de alto nível, tidos como “elitistas”, exclusivistas.

7

O dever moral do intelectual será sempre complexo porque há mais de um valor “supremo” e existem circunstâncias concretas em que nem tudo o que é incondicionalmente bom pode ser acatado — em que, de fato, dois desses valores podem revelar-se incompatíveis.

Por exemplo, compreender a verdade nem sempre facilita a luta pela justiça. E, a fim de fazer justiça, pode parecer correto suprimir a verdade.

Esperamos não ter de optar. Mas, quando é necessário uma escolha (entre verdade e justiça) — como, infelizmente, às vezes acontece —, parece-me que um intelectual deveria optar pela verdade.

Em geral, não é isso o que têm feito os intelectuais, os mais bem-intencionados entre eles. Invariavelmente, quando os intelectuais subscrevem uma causa, é a verdade, em toda a sua complexidade, que leva a pior.

8

Uma boa regra antes de sair em passeata ou de assinar qualquer coisa: quaisquer que sejam as nossas simpatias, não temos direito de declarar publicamente uma opinião a menos que tenhamos estado presentes, tenhamos experimentado em primeira mão, no próprio local e durante um tempo considerável, o país, a guerra, a injustiça, ou seja qual for o assunto em questão.

Na falta de tal conhecimento e de tal experiência em primeira mão: silêncio.

9

Sobre o tema da presunção — é pior do que ingenuidade — de tantos intelectuais que assumem posições públicas e endossam ações coletivas que afetam países sobre os quais eles não sabem quase nada, ninguém se expressou melhor do que um dos mais comprometidos intelectuais do século xx, Bertolt Brecht (que sem dúvida sabia do que estava falando):

*No momento de marchar, muitos ignoram
Que o inimigo marcha à sua frente.
A voz que lhes dá ordens
É a voz do inimigo e
O homem que fala do inimigo
É o próprio inimigo.*

[1997]

Esperando Godot em Sarajevo

Nada a fazer. / *Nista ne moze da se uradi.*
— primeira linha de *Esperando Godot*

1

Fui a Sarajevo em meados de julho de 1993 a fim de encenar uma montagem de *Esperando Godot*, não tanto por haver sempre desejado dirigir a peça de Beckett (embora eu o desejasse) como por ter, assim, uma razão prática para voltar a Sarajevo e lá permanecer durante um mês ou mais. Estivera lá durante duas semanas, em abril, e ficara muito preocupada com a cidade assolada e com o que ela representa; alguns de seus cidadãos se tornaram meus amigos. Mas eu não poderia ser de novo apenas uma testemunha: ou seja, encontrar e visitar, tremer de medo, sentir-me corajosa, abatida, ter conversas comoventes, ficar cada vez mais indignada, perder peso. Se eu voltasse, seria para pôr mãos à obra e fazer alguma coisa.

Um escritor não pode mais achar que sua tarefa imperiosa é levar as notícias ao mundo. As notícias já são levadas. Muitos e excelentes jornalistas estrangeiros (a maioria favorável à intervenção, como eu) vêm dando notícia das mentiras e da carnificina desde o início do sítio, enquanto a decisão das potências da Europa Ocidental e dos Estados Unidos de não intervir continua firme, concedendo assim a vitória ao fascismo sérvio. Eu não tinha a ilusão de que ir a Sarajevo dirigir uma peça faria de mim uma pessoa útil, da maneira como eu poderia ser útil se fosse médica ou engenheira hidráulica. Seria uma contribuição pequena. Mas era a única das três coisas que faço — escrever, fazer filmes, dirigir peças de teatro — que poderia produzir algo que só existiria em Sarajevo, algo que seria feito e consumido lá mesmo.

Em abril, conheci um jovem diretor de teatro nascido em Sarajevo, Haris Pašović, que deixou a cidade depois de se formar e adquiriu sua considerável reputação trabalhando sobretudo na Sérvia. Quando os sérvios começaram a guerra em abril de 1992, Pašović partiu para o exterior mas, no outono, quando trabalhava num espetáculo intitulado *Sarajevo*, em Antuérpia, resolveu que não permaneceria mais num exílio seguro e, no fim do ano, conseguiu se esgueirar através das patrulhas da onu e sob os tiros dos sérvios até chegar à cidade sitiada e gélida. Pašović convidou-me a assistir ao seu *Grad* (Cidade), uma colagem de declamações, com música, em parte retiradas de textos de Konstantinos Kaváfis, Zbigniew Herbert e Sylvia Plath, usando uma dúzia de atores; organizou o espetáculo em oito dias. Dessa vez preparava uma produção mais ambiciosa, *Alceste*, de Eurípides, depois da qual um de seus alunos (Pašović leciona na Academia de Teatro, ainda em atividade) iria dirigir *Ajax*, de Sófocles. Certo dia, Pašović me perguntou se eu não estaria interessada em voltar dali a alguns meses para dirigir uma peça.

Mais do que interessada, respondi.

Antes que eu pudesse acrescentar “mas deixe-me pensar um pouco sobre o que eu gostaria de fazer”, ele prosseguiu: “Que peça?”. E o espírito de bravata me sugeriu num instante algo que eu talvez não imaginaria, caso refletisse por mais tempo: havia uma peça óbvia para eu dirigir. A peça de Beckett, escrita quarenta anos antes, parece ter sido escrita para Sarajevo e sobre Sarajevo.

Desde meu regresso de Sarajevo, perguntaram-me muitas vezes se lá eu trabalhava com atores profissionais, o que me levou a entender que muita gente ficou surpresa ao saber que continua a haver apresentações teatrais na cidade sitiada. De fato, dos cinco teatros que havia em Sarajevo antes da guerra, dois ainda estão em atividade, esporadicamente: o Teatro de Câmera 55 (Kamerni Teater 55), onde em abril assisti a uma montagem sem graça de *Hair*, bem como *Grad*, de Pašović, e o Teatro da Juventude (Pozorište Mladih), onde resolvi montar *Godot*. Ambas são casas pequenas. A maior, fechada desde o início da guerra, é o Teatro Nacional, que apresentava espetáculos de ópera e do Balé de Sarajevo, bem como peças de teatro. Em frente ao belo prédio ocre (apenas levemente danificado pelos obuses), há ainda um cartaz do início de abril de 1992 que anuncia uma nova produção de *Rigoletto*, que nunca estreou. A maioria dos cantores, músicos e bailarinos deixou a cidade pouco depois do ataque dos sérvios, pois para eles era mais fácil conseguir trabalho no exterior, ao passo que muitos atores permaneceram, e não queriam outra coisa senão trabalhar.

Outra pergunta que me fazem com frequência: quem vai assistir a uma apresentação de *Esperando Godot*? Quem senão as mesmas pessoas que iriam assistir a *Esperando Godot* caso não houvesse um sítio? Imagens da cidade assolada devem tornar difícil entender que Sarajevo foi, no passado, uma capital de província extremamente animada e atraente, com uma vida cultural comparável à de antigas cidades européias de médio porte; que abriga um público apreciador de teatro. Como em outros lugares da Europa Central, o teatro em Sarajevo era de repertório fixo, em sua maior parte: obras-primas do passado e as peças mais admiradas do século xx. Assim como atores de talento ainda moram em Sarajevo, o mesmo vale para membros dessa platéia culta. A diferença é que tanto atores como espectadores podem ser assassinados ou mutilados por tiros de um franco-atirador ou pelo obus de um morteiro, na ida ou na volta do teatro; mas afinal o mesmo pode ocorrer aos habitantes de Sarajevo na sala de estar de suas próprias casas, enquanto dormem em seu quarto, quando apanham algo em sua cozinha, quando saem pela porta da frente.

Mas não será essa peça um tanto pessimista?, perguntaram-me. Queria dizer: não será deprimente para uma platéia em Sarajevo? Queria dizer: não será pretensioso ou insensível encenar *Godot* lá? Como se a representação do desespero fosse redundante quando as pessoas estão de fato desesperadas; como se o que as pessoas desejassem ver numa situação dessa fosse, digamos, *Um estranho casal*. A pergunta, condescendente e de gosto vulgar, me leva a compreender que aqueles que a formulam não têm a menor idéia de como é Sarajevo, agora, assim como não têm nenhum apreço por literatura e por teatro. Não é verdade que todos querem um entretenimento que lhes ofereça uma fuga da sua realidade. Em Sarajevo, como em toda parte, há um bom número de pessoas que se sentem revigoradas e consoladas quando o seu sentido de realidade é sustentado e transfigurado pela arte. Isso não equivale a dizer que as pessoas em Sarajevo não sintam falta de entreter-se. A dramaturga do Teatro Nacional, que começou a presenciar os ensaios de *Godot* após a primeira semana e que estudara na Universidade de Columbia, pediu-me, antes da minha partida, que eu lhe trouxesse exemplares de *Vogue* e de *Vanity Fair* quando eu voltasse no final daquele mês: ela desejava recordar todas as coisas que haviam desaparecido da sua vida. Sem dúvida, há mais habitantes de Sarajevo que prefeririam ver um filme com Harrison Ford ou ver um show de Guns N' Roses a assistir a *Esperando Godot*. Isso também era verdade antes da guerra. E é no máximo um pouco menos verdade, agora.

E se considerarmos as peças montadas em Sarajevo antes do sítio — em oposição aos filmes exibidos, em sua quase totalidade grandes sucessos de Hollywood (a pequena cinemateca estava em vias de fechar pouco antes da guerra, por falta de público, segundo me disseram) —, nada havia de estranho ou lúgubre, para o público, na escolha de *Esperando Godot*. As demais produções em ensaio ou em cartaz atualmente são *Alceste* (sobre o caráter inevitável da morte e o significado do sacrifício), *Ajax* (sobre a loucura e o suicídio de um guerreiro) e *Em agonia*, peça do croata Miroslav Krleža, que, com o bósnio Ivo Andrić, é um dos dois escritores de fama internacional da primeira metade do século na antiga Iugoslávia (o título da peça fala por si só). Comparada a essas, *Esperando Godot* talvez fosse o entretenimento “mais leve”.

De fato, a pergunta não é por que existe atividade cultural em Sarajevo agora, após dezessete meses de sítio, mas por que ela não é maior. No lado de fora de um cinema lacrado por tábuas ao lado do Teatro de Câmera, há um cartaz de *O silêncio dos inocentes* desbotado pelo sol e com uma faixa diagonal por cima, com os dizeres danas (hoje), que era o dia 6 de abril de 1992, o dia em que os cinemas fecharam. Desde o início da guerra, todos os cinemas em Sarajevo permaneceram fechados, ainda que nem todos tenham sofrido danos sérios em virtude das bombas. Um prédio onde as pessoas se reúnem de forma tão previsível seria um alvo tentador demais para as armas sérvias; de todo modo, não há eletricidade para pôr um projetor em movimento. Não há concertos, exceto os de um solitário quarteto de cordas que ensaia todas as manhãs e se apresenta de maneira ocasional num espaço pequeno que também serve de galeria de arte, onde cabem quarenta pessoas. (Fica no mesmo prédio da rua Marechal Tito que abriga o Teatro de Câmera.) Só há um espaço em atividade para pinturas e fotografias, a Galeria Obala, cujas exposições às vezes duram apenas um dia e nunca mais de uma semana.

Ninguém com quem eu tenha conversado nega a escassez da vida cultural nesta cidade onde, afinal, ainda vivem entre 300 e 400 mil pessoas. A maioria dos intelectuais e das pessoas criativas da cidade, incluindo a maioria do corpo docente da Universidade de Sarajevo, foi embora no início da guerra, antes de a cidade ser completamente cercada. Além disso, muitos habitantes de Sarajevo relutam em sair de seus apartamentos, exceto quando absolutamente imprescindível, para pegar água e as rações distribuídas pelo Alto Comissariado para Refugiados das Nações Unidas; embora ninguém esteja a salvo em parte alguma, as pessoas têm mais a temer quando estão na rua. E, além do medo, há a depressão — a maioria dos habitantes está muito deprimida —, o que gera letargia, esgotamento, apatia.

Além do mais, Belgrado era a capital cultural da antiga Iugoslávia, e eu tenho a impressão de que em Sarajevo as artes visuais eram secundárias; o balé, a ópera e a vida musical eram rotineiros. Só o cinema e o teatro se destacavam, portanto não admira que eles prossigam mesmo sob o sítio. Uma empresa produtora de cinema, saga, faz filmes documentários e de ficção e há dois teatros em atividade.

De fato, o público de teatro espera ver uma peça como *Esperando Godot*. O que a minha produção de *Godot* significa para eles, além do fato de uma escritora americana excêntrica que nas horas vagas dirige peças de teatro ter voluntariamente se disposto a trabalhar no teatro como uma expressão da solidariedade com a cidade (fato alardeado pela imprensa e pelo rádio locais como prova de que o resto do mundo “está preocupado”, quando sei, para minha indignação e vergonha, que não represento ninguém exceto a mim mesma), é que essa é uma grande peça européia e que eles são membros da cultura européia. A despeito de todo o apreço que eles têm

pela cultura popular americana, tão forte aqui como em toda parte, é a alta cultura da Europa que representa para eles o seu ideal, o seu passaporte para uma identidade européia. As pessoas me disseram, vezes sem conta, na minha visita anterior, em abril: fazemos parte da Europa. Somos o povo que, na antiga Iugoslávia, representa os valores europeus: secularismo, tolerância religiosa e multietnicidade. Como pode o resto da Europa permitir que isso aconteça conosco? Quando respondi que a Europa é e sempre foi um local tanto de barbárie quanto de civilização, eles não queriam me dar ouvidos. Agora, ninguém refutaria essa afirmação.

Cultura, cultura séria, é uma expressão da dignidade humana — aquilo que as pessoas em Sarajevo sentem que perderam, muito embora se saibam corajosas, ou estóicas, ou revoltadas. Pois também sabem que estão num estado terminal de fraqueza: aguardando, na esperança, sem querer esperar, cientes de que não serão salvas. Estão humilhadas pela sua frustração, pelo seu medo e pelas indignidades da vida cotidiana — por exemplo, por terem de consumir boa parte de cada dia tomando providências para que a descarga da privada funcione, a fim de que os banheiros não virem fossas sanitárias. É assim que usam a maior parte da água que obtêm em filas formadas em locais públicos, pondo em sério risco a própria vida. Seu sentimento de humilhação pode ser até maior do que seu medo.

Montar uma peça significa tanto para os profissionais do teatro de Sarajevo porque isso lhes permite serem normais, ou seja, fazer o que faziam antes da guerra; serem não só carregadores de água ou receptores passivos de ajuda humanitária. De fato, pessoas de sorte em Sarajevo são aquelas que podem levar adiante a sua atividade profissional. Não é uma questão de dinheiro, uma vez que em Sarajevo só existe o mercado negro, cuja moeda corrente são os marcos alemães, e muita gente vive de suas poupanças, que sempre foram em marcos alemães, ou de remessas vindas do exterior. (Para se ter uma idéia da economia da cidade, pensem que um profissional competente — digamos, um médico do principal hospital da cidade ou um jornalista de tevê — ganha três marcos alemães por mês, enquanto um maço de cigarros, uma versão local dos Marlboro, custa dez marcos alemães.) Os atores e eu, é claro, não recebemos salário. Outros artistas de teatro presenciavam os ensaios não só porque queriam assistir ao nosso trabalho mas porque estavam felizes de ter, de novo, um teatro aonde ir todos os dias.

Longe de ser frívolo, encenar uma peça — essa ou qualquer outra — é uma bem-vinda expressão de normalidade. “Montar uma peça não será como tocar violino enquanto Roma pega fogo?”, perguntou uma jornalista a um dos atores. “É uma pergunta só para provocar”, explicou-me a jornalista, quando eu a repreendi, receosa de que o ator tivesse ficado ofendido. Não ficou. Ele não sabia do que ela estava falando.

2

Comecei a fazer testes com atores um dia após a minha chegada, mas em minha mente já havia escalado uma atriz para um dos papéis. Num encontro com artistas de teatro em abril, não pude deixar de notar uma mulher alta, corpulenta e mais velha, que usava um chapéu preto de aba larga e estava sentada em silêncio, com ar imperial, num canto do salão. Alguns dias depois, quando eu a vi em *Grad*, de Pašović, soube que se tratava da decana entre as atrizes, no teatro de Sarajevo antes do sítio e, quando resolvi dirigir *Godot*, imediatamente pensei nela para o papel de Pozzo. Pašović concluiu que eu iria formar o elenco só com mulheres (ele me contou que um *Godot* só com mulheres fora encenado em Belgrado, alguns anos antes). Mas não era essa a minha intenção. Eu queria que o elenco tivesse o gênero apagado, confiante em que se

tratava de uma das poucas peças em que isso faz sentido, pois os personagens são figuras representativas e até alegóricas. Se Todos os Homens (assim como o pronome “ele”) de fato representa todo mundo — como estão sempre dizendo às mulheres —, então o personagem Todos os Homens não precisa ser representado por um homem. Eu não queria propor a idéia de que uma mulher também pode ser uma tirana — como deduziu Pařović do fato de eu haver escalado Ines Fanćović para o papel — mas sim que uma mulher pode representar o papel de um tirano. Em contraste, Admir (“Atko”) Glamoćak, o ator que escalei para o papel de Lucky, um homem ágil e macilento, de trinta anos, que admirei no papel da Morte na montagem de *Alceste*, adaptou-se perfeitamente à idéia tradicional do escravo de Pozzo.

Restavam três outros papéis: Vladímir e Estragon, a dupla de mendigos desesperados, e o mensageiro de Godot, um menino. Era aflitivo haver mais bons atores disponíveis do que papéis vagos, pois eu sabia como era importante para os atores que tinham feito o teste tomar parte da peça. Três pareceram especialmente talentosos: Velibor Topić, que fazia o papel de Morte em *Alceste*; Izudin (“Izo”) Bajrović, que era o Hércules em *Alceste*; e Nada Djurevska, que tinha o papel da protagonista na peça de Krleža.

Então me veio a idéia de que eu podia ter três pares de Vladímir e Estragon e pôr todos eles em cena ao mesmo tempo. Velibor e Izo pareciam formar a dupla mais fluente e enérgica; não havia motivo para *não* usar o que Beckett planejava, dois homens, no centro; mas estariam flanqueados, à esquerda do palco, por duas mulheres e, à direita, por uma mulher e um homem — três variações em torno do tema do par.

Como não havia atores infantis e eu receava usar um amador, resolvi escalar um adulto no papel do mensageiro: o talentoso Mirza Halilović, um ator de aspecto juvenil, que ainda falava inglês melhor que qualquer outro no elenco. Entre os oito atores restantes, três nada sabiam da língua inglesa. Foi de grande ajuda ter Mirza como intérprete, pois assim pude me comunicar com todos ao mesmo tempo.

No segundo dia de ensaio, comecei a dividir o trabalho em grupos menores e a distribuir o texto entre os três pares de Vladímir e Estragon, como se faz com uma partitura musical. Eu já havia trabalhado antes, uma vez, em idioma estrangeiro, quando dirigi *Assim é, se lhe parece*, de Pirandello, no Teatro Stabile em Turim. Mas eu sabia um pouco de italiano, ao passo que o meu servo-croata (ou “a língua-mãe”, como as pessoas a chamam em Sarajevo, pois é difícil agora pronunciar “servo-croata”) estava limitado, quando cheguei, a “por favor”, “obrigado”, “alô” e “agora não”. Eu havia trazido um dicionário de expressões inglês-servo-croata, exemplares da peça em brochura em inglês e em francês e uma fotocópia ampliada do texto, na qual copiei a lápis a tradução “bósnia”, linha por linha, assim que a recebi. Também copiei o texto em inglês e em francês, linha por linha, no texto em bósnio. Em dez dias, consegui aprender de cor as palavras da peça de Beckett na língua que meus atores a estavam falando.

Acaso eu trabalhava com um elenco multiétnico?, muita gente me perguntou. E, se era assim, existia tensão e conflito entre os atores ou eles, como alguém aqui em Nova York me disse, “se davam bem uns com os outros”?

Mas é claro que eu tinha um elenco multiétnico — a população em Sarajevo é tão misturada e o casamento interétnico é tão comum que seria difícil formar qualquer tipo de grupo em que as três identidades étnicas não estivessem representadas. Por fim, eu soube que Valibor Topić (Estragon I) tem mãe muçulmana e pai croata, embora seu prenome seja sérvio, enquanto Ines

Fan'covi'c (Pozzo) tinha de ser croata, pois Ines é um nome croata e ela nasceu e foi criada na cidade litorânea de Split e viera para Sarajevo trinta anos antes. O pai e a mãe de Milijana Zirojevi'c (Estragon II) são sérvios, enquanto Irena Mulamuhi'c (Estragon III) tinha pelo menos o pai muçulmano. Eu nunca soube as origens étnicas de todos os atores. Eles as conheciam e as viam como coisa perfeitamente normal, porque são colegas — representaram muitas peças juntos — e amigos.

Sim, é claro que se davam bem uns com os outros.

O que tais perguntas mostram é que quem as faz associou-se à propaganda dos agressores: a tese de que a guerra é causada por ódios ancestrais; que se trata de uma guerra civil ou de uma guerra de secessão, na qual Milosevi'c tenta salvar a união; que, ao esmagar os bósnios, a quem a propaganda sérvia não raro se refere como os turcos, os sérvios estão salvando a Europa do fundamentalismo muçulmano. Talvez eu não devesse ter ficado surpresa quando me perguntaram se eu via muitas mulheres de véu ou de xador em Sarajevo; não se pode subestimar o efeito dos estereótipos dominantes em torno dos muçulmanos sobre as reações “ocidentais” diante da agressão sérvia contra a Bósnia.

Invocar tais estereótipos significa também explicar — eis outra pergunta que me fazem muitas vezes — por que outros artistas e escritores estrangeiros que se vêem como politicamente engajados não se ofereceram de modo espontâneo para fazer alguma coisa por Sarajevo. O perigo não pode ser o único motivo, embora seja isso o que a maioria das pessoas *diz* ser a razão para não fazer uma visita; sem dúvida, era tão perigoso ir a Barcelona em 1937 como ir a Sarajevo em 1993. Desconfio que a razão principal é uma incapacidade de identificação — reforçada pela palavra “muçulmano”, mil vezes repetida na mídia. Mesmo pessoas bem informadas nos Estados Unidos e na Europa parecem autenticamente surpresas quando digo que, antes do sítio, era mais provável que pessoas da classe média de Sarajevo fossem até Viena para assistir à ópera do que que descessem a rua para ir a uma mesquita. Faço essa afirmação não para sugerir que a vida de europeus urbanos não-religiosos seja, em essência, mais preciosa que a vida dos devotos de Teerã, de Bagdá ou de Damasco — toda vida humana é um valor absoluto —, mas sim porque eu gostaria que se compreendesse melhor que é justamente por Sarajevo representar o ideal secular, antitribal, que se tornou alvo da destruição.

De fato, a proporção de religiosos praticantes em Sarajevo é mais ou menos a mesma que entre pessoas nascidas em Londres, Paris, Berlim ou Veneza. Na cidade anterior à guerra, não havia nada de estranho em um muçulmano secular casar-se com uma sérvia ou com uma croata, assim como alguém de Nova York se casa com uma pessoa de Massachusetts ou da Califórnia. No ano anterior ao ataque sérvio, 60% dos casamentos em Sarajevo foram entre pessoas de origens religiosas diferentes — o indicador mais seguro do secularismo.

Zdravko Grebo, Haris Pa'šovi'c, Mirsad Purivatra, Izeta Gradevi'c, Amela Simi'c, Asam Gluhi'c, Ademir Kenovi'c, Zehra Kreho, Ferida Durakovi'c e outros amigos meus de origem muçulmana, em Sarajevo, são tão muçulmanos quanto eu sou judia — o que vale dizer, quase nada. A rigor, seria correto dizer que eu sou mais judia do que eles são muçulmanos. Minha família foi inteiramente secular, durante três gerações, mas eu sou, até onde posso saber, descendente de uma linhagem ininterrupta de pessoas submetidas à mesma disciplina religiosa durante pelo menos dois milênios e tenho uma pele e um conjunto de traços que me identificam como descendente de um ramo do povo judeu europeu (provavelmente sefardita, na origem), ao passo que os habitantes de Sarajevo de origem muçulmana provêm de famílias que foram muçulmanas no máximo até cinco séculos atrás (quando a Bósnia se tornou uma parte do

Império Otomano) e são fisionomicamente idênticos aos eslavos, que são seus vizinhos, seus cônjuges e seus compatriotas, pois na verdade são descendentes de cristãos eslavos meridionais.

A devoção muçulmana existente ao longo deste século já era uma versão diluída da moderada fé sunita trazida pelos turcos, sem nada do que agora se chama de fundamentalismo. Quando perguntei a amigos quem, em suas famílias, é ou foi um religioso praticante, invariavelmente respondiam: meus avós. Se tinham menos de 35 anos, em geral diziam: meus bisavós. Entre os nove atores em *Godot*, o único com tendências religiosas era Nada, discípula de um guru indiano; como presente de despedida, ela me deu um exemplar de *Os ensinamentos de Shiva*, numa edição da Penguin.

3

pozzo: Não há como negar que ainda é dia.

(*Todos olham para o céu, acima.*)

Bom.

(*Param de olhar para o céu.*)

É claro que houve obstáculos. Não obstáculos étnicos. Mas reais.

Para começar, ensaiávamos no escuro. O palco vazio era iluminado, em geral, apenas por três ou quatro velas, com o suplemento de quatro lanternas que eu trouxera comigo. Quando pedi mais velas, me disseram que não havia. Mais tarde, fui informada de que estavam guardando as velas para as nossas apresentações. De fato, eu nunca soube quem distribuía as velas; elas simplesmente estavam em seu lugar, no chão, quando eu chegava ao teatro, toda manhã, após caminhar por becos e pátios até chegar à porta que dava para os fundos do palco, a única entrada viável, nos fundos do prédio moderno, construído em centro de terreno. A fachada, o saguão, o vestiário e o bar foram danificados por bombas havia mais de um ano, e os detritos não tinham sido removidos.

Os atores em Sarajevo, explicou-me Pašović com um pesar solidário, esperam trabalhar só quatro horas por dia. “Temos muitos hábitos ruins, que restaram dos velhos tempos do socialismo.” Mas não foi essa a minha experiência. Depois de um início acidentado — na primeira semana, todos pareciam preocupados com outras apresentações e outros ensaios, ou com compromissos domésticos —, eu não poderia pedir atores mais dedicados, mais ávidos. O principal obstáculo, afora a iluminação, era o cansaço dos atores mal alimentados, muitos dos quais, antes de chegar para o ensaio às dez horas, haviam passado várias horas na fila da água para depois carregarem pesados recipientes de plástico por oito ou dez lances de escada. Alguns tinham de caminhar duas horas para chegar ao teatro e, é claro, tinham de seguir de volta pelo mesmo caminho perigoso, no fim do dia.

O único ator que parecia ter um vigor normal era o componente mais velho do elenco, Ines Fančović, de 68 anos. Ainda volumosa, ela perdera mais de 27 quilos desde o início do sítio, o que poderia explicar sua notável energia. Os demais atores estavam visivelmente abaixo do peso e cansavam-se com facilidade. O personagem Lucky, de Beckett, tem de ficar parado durante a maior parte da sua longa cena sem nem sequer baixar o saco pesado que carrega consigo. Atko, que não pesa agora mais de 46 quilos, pedia-me desculpas se, de vez em quando, descansava sua pasta vazia no chão. Toda vez que eu interrompia o ensaio por alguns minutos para alterar um movimento ou uma fala, todos os atores, com exceção de Ines, imediatamente se deitavam no palco.

Outro sintoma de fadiga: eles demoravam a memorizar suas falas mais do que quaisquer atores com quem eu havia trabalhado. Dez dias antes da estréia, os atores ainda precisavam consultar

seus textos e até a véspera do ensaio geral não sabiam o texto inteiro de cor. Isso poderia ser um problema menor se não estivesse escuro demais para eles lerem o texto que tinham na mão. Um ator que atravessava o palco enquanto pronunciava sua fala e que então esquecia a fala seguinte era obrigado a desviar-se rumo à vela mais próxima e dar uma espiada no seu texto. (O roteiro da peça tinha as folhas soltas, pois era quase impossível obter grampos ou um encadernador em Sarajevo. A peça fora datilografada no escritório de Pašović, em uma pequena máquina de escrever manual cuja fita estava sendo usada desde o início do sítio. Eu fiquei com o original, e os atores receberam as cópias em carbono, em sua maioria difíceis de ler, sob qualquer iluminação.)

Não era só o seu texto que eles não conseguiam enxergar; a menos que estivessem cara a cara, mal conseguiam enxergar uns aos outros. Na ausência da visão periférica normal que todos têm à luz do dia ou sob iluminação elétrica, os atores não podiam fazer algo tão simples como pôr ou tirar seus chapéus-coco ao mesmo tempo. E, por um longo tempo e para o meu desespero, eles me pareceram na maior parte meras silhuetas. No início do primeiro ato, quando Vladímir “sorri de repente de orelha a orelha, continua a sorrir, e pára de súbito” — na minha versão, os três Vladímires —, eu não conseguia enxergar nem um desses falsos sorrisos do meu assento, a uns três metros de distância, na frente deles, com a minha lanterna pousada sobre o texto da peça. Aos poucos, minha visão noturna se desenvolveu.

É claro, não era só o cansaço que tornava os atores mais lentos na memorização de suas falas e de seus movimentos e que os tornava não raro desatentos e esquecidos. Era a ansiedade e o medo. Toda vez que ouvíamos a explosão de um obus, havia alívio pelo fato de o teatro não ter sido atingido, mas os atores não podiam deixar de pensar onde a bomba teria caído. Só o mais jovem do meu elenco, Velibor, e a mais velha, Ines, moravam sozinhos. Os outros deixavam em suas casas esposas, maridos, pais e filhos, quando vinham para o teatro todos os dias, e vários deles moravam muito próximo do front, perto de Grbavica, uma parte da cidade tomada pelos sérvios no ano anterior, ou em Alipašino Polje, perto do aeroporto dominado pelos sérvios.

No dia 30 de julho, às duas horas da tarde, Nada, que muitas vezes chegava atrasada nas primeiras duas semanas de ensaio, trouxe a notícia de que às onze horas da manhã Zlajko Sparavolo, um conhecido ator mais velho, especializado em papéis de Shakespeare, havia morrido, junto com dois vizinhos, quando um obus explodiu na frente de sua casa. Os atores saíram do palco e foram em silêncio para um aposento vizinho. Eu os segui e o primeiro a falar me disse que se tratava de uma notícia especialmente inquietante para todos porque, até então, nenhum ator havia morrido. (Eu soubera, antes disso, de dois atores que perderam uma perna no bombardeio; e soubera também de Nermin Tulić, o ator que perdera as duas pernas, na altura do quadril, nos primeiros meses do sítio e agora era diretor administrativo do Teatro da Juventude.) Quando perguntei aos atores se estavam dispostos a continuar o ensaio, todos disseram que sim, menos um, Izo. Mas, após mais uma hora de trabalho, alguns atores acharam que não podiam continuar. Foi o único dia em que o ensaio parou cedo.

O cenário que eu havia imaginado — tão escassamente mobiliado como o próprio Beckett desejaria, pensei — tinha dois níveis. Pozzo e Lucky entravam, representavam e saíam de um estrado frouxo, com 2,5 metros de profundidade por um 1,2 metro de altura, que tomava todo o fundo do palco, com a árvore no lado esquerdo; a frente do estrado estava coberta por uma película de poliuretano transparente que o Alto Comissariado para Refugiados das Nações

Unidas trouxera no inverno passado a fim de vedar as janelas espatifadas de Sarajevo. As três duplas permaneciam, na maior parte do tempo, de pé na parte frontal do palco, embora às vezes um ou mais dos Vladímires e Estragons fossem para o fundo do palco. Levamos várias semanas de ensaio para chegar a três identidades distintas para eles. O par central de Vladímir e Estragon (Izo e Velibor) era a clássica dupla de camaradas. Após várias tentativas malsucedidas, as duas mulheres (Nada e Milijana) transformaram-se num outro tipo de par, em que a afeição e a dependência se misturam com a exasperação e o ressentimento: a mãe de quarenta e poucos anos e a filha já adulta. E Sejo e Irena, que era também o par mais velho, representaram um marido e uma esposa irritadiços e briguentos, inspirados em pessoas sem-teto que eu vira no centro de Manhattan. Mas, quando Lucky e Pozzo estavam em cena, os Vladímires e Estragons podiam ficar juntos, tornando-se uma espécie de coro grego e também uma platéia para o espetáculo encenado pelos aterrorizados senhor e escravo.

Triplificar os papéis de Vladímir e Estragon, o que acarretou novas disposições de cena e silêncios mais complexos, trouxe como resultado tornar a peça muito mais longa que o habitual. Logo me dei conta de que o primeiro ato ia demorar pelo menos noventa minutos. O segundo ato seria mais curto, pois minha idéia era usar só Izo e Velibor com Vladímir e Estragon. Mas, mesmo com um segundo ato despojado e acelerado, a peça teria duas horas e meia de duração. E eu não podia nem pensar em pedir às pessoas que assistissem à peça do auditório do Teatro da Juventude, cujos nove pequenos candelabros poderiam despencar se o prédio do teatro, ou mesmo um prédio vizinho, fosse alvejado por um obus. Além disso, não havia como trezentas pessoas, dentro do auditório, enxergarem o que se passava num palco profundo iluminado por algumas poucas velas. Porém pelo menos cem pessoas poderiam sentar-se perto dos atores, na parte frontal do palco, em seis fileiras de assentos feitos de tábuas. Sentiriam calor, pois era o auge do verão, e ficariam espremidos; eu sabia que, em todas as apresentações, muito mais gente faria fila do lado de fora do teatro do que seria possível acomodar nos assentos (os ingressos eram gratuitos). Como eu poderia pedir à platéia, que não teria saguão, banheiro nem água, que ficasse sentada de maneira desconfortável, sem se mexer, durante duas horas e meia?

Concluí que não poderia representar *Esperando Godot* inteira. Mas as próprias escolhas que eu fizera quanto à montagem e que haviam tornado o primeiro ato tão demorado também significavam que a montagem poderia representar *Esperando Godot* em seu todo, usando apenas as palavras do primeiro ato. Pois se trata da única obra da literatura dramática em que o primeiro ato é, em si, uma peça completa. O lugar e o tempo do primeiro ato são: “Uma estrada rural. Uma árvore. Anoitecer”. (Para o segundo ato: “Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar”.) Embora o horário seja o “anoitecer”, os dois atores mostram um dia inteiro, um dia que começa com Vladímir e Estragon encontrando-se de novo (apesar de formarem um casal em todos os sentidos, menos no sexual, os dois separam-se todas as noites), e com Vladímir (o dominante, o raciocinante e o concentrador de informações, que sabe melhor como aparar os golpes do desespero) pergunta onde Estragon passou a noite. Conversam sobre esperar Godot (quem quer que seja ele), enquanto se esforçam em passar o tempo. Chegam Pozzo e Lucky, ficam um tempo e executam suas “rotinas”, das quais Vladímir e Estragon constituem a platéia, e depois se retiram. Em seguida, há um tempo de desafogo e alívio: estão de novo à espera. Então, chega o mensageiro para dizer que mais uma vez eles esperaram em vão.

É claro, há uma diferença entre o primeiro ato e a repetição do primeiro ato, que é o segundo ato. Não foi apenas um dia que passou. Tudo está pior. Lucky não consegue mais falar. Pozzo agora está patético e cego, Vladímir entregou-se ao desespero. Talvez eu tenha sentido que o desespero do primeiro ato era o suficiente para a platéia de Sarajevo e quisesse poupá-los de uma

segunda vez, em que Godot não vem. Talvez eu quisesse sugerir, de forma subliminar, que o segundo ato poderia ser diferente. Pois, precisamente, *Esperando Godot* era uma ilustração tão adequada dos sentimentos dos habitantes de Sarajevo, agora — privação, fome, desalento, a espera de que uma potência estrangeira e arbitrária os salvasse ou os tomasse sob a sua proteção —, que parecia também adequado encenar *Esperando Godot*, *Primeiro Ato*.

4

Ai de mim, ai de mim... / Avaj,avaj...
— do monólogo de Lucky

As pessoas em Sarajevo levam uma vida angustiante; esse era um *Godot* angustiante. Ines estava exuberantemente teatral no papel de Pozzo, e Atko foi o Lucky mais comovente que já vi. Atko, que tem prática de balé e foi professor de expressão corporal na Academia, logo dominou as posturas e os gestos de decrepitude e reagiu de forma inventiva às minhas sugestões para a dança da liberdade executada por Lucky. Levamos mais tempo na preparação do monólogo de Lucky, que em todas as montagens de *Godot* que eu tinha visto (inclusive a que o próprio Beckett dirigiu em 1975 no Teatro Schiller em Berlim) foi enunciado depressa demais, para o meu gosto, como algo sem sentido. Dividi essa fala em cinco partes e a debatemos linha por linha, como um raciocínio, como uma série de imagens e sons, como um lamento, como um grito. Eu queria que Atko proferisse a ária de Beckett sobre a apatia e a indiferença divinas, sobre um mundo sem coração e petrificante, como se ela fizesse todo o sentido. O que acontece de fato, sobretudo em Sarajevo.

Sempre me pareceu que *Esperando Godot* é uma peça extremamente realista, embora em geral seja encenada num estilo mais ou menos minimalista ou de vaudeville. O *Godot* que os atores de Sarajevo, por inclinação, temperamento, experiência teatral prévia e circunstâncias presentes (atrozes), estavam mais aptos a representar, e que eu optei por dirigir, era repleto de angústia, de uma tristeza imensa e, no fim, de violência. O fato de o mensageiro ser um adulto robusto significava que, quando ele dá más notícias, Vladímir e Estragon podiam expressar não só frustração mas também raiva: lidando com ele como jamais fariam, se o papel fosse representado por uma criança. (E há seis Vladímir e Estragon, e não só dois, e só um mensageiro.) Depois que o mensageiro foge, eles se aquietam em um silêncio demorado e terrível. Era um momento tchekhoviano de absoluto *páthos*, como no fim de *O jardim das cerejeiras*, quando o velho mordomo Firs acorda e descobre que foi deixado para trás, na casa abandonada.

Durante a montagem de *Godot* e essa segunda estada em Sarajevo, eu tinha a impressão de estar repetindo um ciclo já conhecido: alguns dos bombardeios mais severos contra o centro da cidade desde o início do sítio (num dia, Sarajevo foi atingida por quase 4 mil obuses); mais uma vez, o aumento da esperança de uma intervenção americana; a maneira como Clinton foi convencido (se convencer não for um termo forte demais, em se tratando de uma determinação tão frouxa) pelo comandante da Força de Proteção das Nações Unidas, pró-sérvio, que alegou que uma intervenção poria em risco as tropas da onu; o desespero e a descrença crescentes dos habitantes de Sarajevo; um cessar-fogo de mentira (que significava apenas um pouco de bombardeio e um pouco de franco-atiradores mas, como mais pessoas se aventuravam a sair à rua, o número de mortos e mutilados era quase o mesmo de antes, todos os dias); etc. etc.

O elenco e eu tentávamos evitar piadas do tipo “esperando Clinton”, mas era exatamente isso o que fazíamos no fim de julho, quando os sérvios tomaram, ou pareceram tomar, o monte

Igman, logo adiante do aeroporto. A captura do monte Igman permitiria que disparassem obuses em linha horizontal contra a cidade e, de novo, cresceu a esperança de que haveria ataques aéreos americanos contra as posições da artilharia sérvia, ou pelo menos uma suspensão no embargo de armas. Embora as pessoas receassem ter esperança, com medo de se frustrar, ao mesmo tempo ninguém podia crer que Clinton falasse de novo em intervenção e, de novo, não fizesse nada. Eu mesma cedera a novas esperanças quando um amigo jornalista me mostrou um desbotado fax via satélite que reproduzia o discurso eloqüente do senador Biden em favor da intervenção, doze páginas em espaço simples, que ele havia pronunciado no Senado no dia 29 de julho. O Holiday Inn, o único hotel ainda em funcionamento, que fica no lado ocidental do centro da cidade, a quatro quarteirões dos franco-atiradores sérvios mais próximos, estava apinhado de jornalistas que aguardavam a queda de Sarajevo ou a intervenção; um dos funcionários do hotel disse que não havia tantos hóspedes desde as Olimpíadas de Inverno de 1984.

Às vezes, eu pensava que não estávamos esperando Godot, ou Clinton. Estávamos esperando o nosso contra-regra. Parecia não haver como encontrar uma maleta e um cesto de piquenique para Lucky, uma piteira (em substituição ao cachimbo) e um chicote para Pozzo. Quanto à cenoura que Estragon masca lentamente, com enlevo: até dois dias antes da estréia, tivemos de ensaiar com os pãozinhos secos que eu conseguia pegar na sala de refeições do Holiday Inn (pãozinhos eram o que serviam no desjejum) para alimentar os atores, os auxiliares e o pessoal de apoio. Não conseguimos arranjar uma corda para Pozzo, senão uma semana depois da estréia, e Ines ficou justamente irritada quando, após três semanas de ensaio, ela ainda não tinha uma corda do comprimento adequado, um chicote adequado, uma piteira, um vaporizador. Os chapéus-coco e as botas dos Estragons só apareceram nos últimos dias de ensaio. E os trajes — cujos modelos eu havia sugerido e cujos esboços eu havia aprovado na primeira semana — só apareceram um dia antes da estréia.

Parte disso se devia à escassez de tudo em Sarajevo. Parte disso, eu tive de concluir, era o “*mañana*” típico do sul (ou dos Bálcãs). (“Amanhã sem falta você terá a sua piteira”, me diziam todo dia de manhã, durante três semanas.) Mas a escassez se devia, em parte, à rivalidade entre os teatros. Tinha de haver adereços de cena no Teatro Nacional, que estava fechado. Por que não estavam disponíveis para nós? Descobri, pouco depois da estréia, que eu não era apenas uma visitante no “mundo teatral” de Sarajevo, mas que havia diversos clãs teatrais e que, ao me aliar a Haris Pašović, não poderia contar com a boa vontade dos demais. (O contrário também era verdade. Certa ocasião, quando recebi uma preciosa oferta de ajuda de um outro produtor, que na minha última visita se tornara meu amigo, Pašović, que de resto sempre se mostrou razoável e solícito, me disse: “Não quero que você aceite nada dessa pessoa”.)

Claro, isso seria um comportamento normal em toda parte. Por que não na Sarajevo sitiada? O teatro na Sarajevo pré-guerra deve ter tido os mesmos feudos, as mesmas mesquinhas, os mesmos ciúmes que há em qualquer cidade européia. Creio que meus auxiliares, assim como Ognjenka Finci, o criador do cenário e dos figurinos, e o próprio Pašović estavam aflitos para evitar que eu soubesse que nem todos em Sarajevo mereciam confiança. Quando comecei a perceber que algumas de nossas dificuldades refletiam um grau de hostilidade, ou mesmo alguma sabotagem, um de meus auxiliares me disse, com tristeza: “Agora que você nos conhece, não vai querer mais voltar”.

Sarajevo não é só uma cidade que representa um ideal de pluralismo; era vista por muitos de

seus cidadãos como um lugar ideal: embora não fosse importante (não era grande nem rica o bastante), mesmo assim era o melhor lugar para se ficar, ainda que, no caso de ser ambiciosa, a pessoa tivesse de deixá-la se quisesse fazer uma carreira de verdade, assim como pessoas de San Francisco terminam por se aventurar em Los Angeles ou em Nova York. “Você não pode imaginar como era viver aqui”, disse-me Pašović. “Era um paraíso.” Esse tipo de idealização gera uma desilusão muito forte, tanto assim que quase todas as pessoas que conheço em Sarajevo não conseguem deixar de lamentar a deterioração moral da cidade: o número crescente de assaltos e roubos, o gangsterismo, os comerciantes predatórios do mercado negro, a atividade criminosa de algumas unidades do exército, a ausência de cooperação cívica. Era de imaginar que eles pudessem perdoar a si mesmos e a sua cidade. Durante vários meses, a cidade foi uma autêntica galeria de tiro. Não existe quase governo municipal; por conseguinte, os detritos do bombardeio não são removidos, não há escolas organizadas para as crianças etc. etc. Uma cidade sitiada, mais cedo ou mais tarde, acaba por se tornar uma cidade de tramóias.

Mas a maioria dos habitantes de Sarajevo é implacável em sua condenação das condições vigentes e dos muitos “elementos”, como os chamam com dolorosa imprecisão, presentes na cidade. “Tudo de bom que acontece aqui é um milagre”, disse-me um de meus amigos. E um outro: “Esta é uma cidade de gente ruim”. Quando um fotógrafo inglês nos presenteou com nove preciosas velas, elas foram imediatamente roubadas. Um dia, o almoço de Mirza — um pedaço de bolo feito em casa e uma pêra — foi furtado da sua mochila enquanto ele estava no palco. Não podia ter sido um dos atores. Mas podia ter sido qualquer outro, digamos, alguém do pessoal de apoio, ou um dos alunos da Academia de Teatro que entravam e saíam durante os ensaios. A descoberta desse roubo foi muito deprimente para todos nós.

Embora muitos desejem ir embora, e de fato muitos irão embora quando puderem, um número surpreendentemente grande de pessoas acha que sua vida não é insuportável. “Podemos viver assim para sempre”, disse um de meus amigos da visita de abril. Hrvoje Batinić, um jornalista local. “Posso viver assim durante cem anos”, uma nova amiga, Zehra Kreho — a dramaturga do Teatro Nacional — me disse, certa noite. (Ambos têm quase quarenta anos.) Às vezes, eu sentia o mesmo.

Claro, para mim era diferente. “Fiquei dezesseis meses sem tomar banho”, me disse uma matrona de meia-idade. “Você imagina como é isso?” Não, eu não; só sei como é não tomar banho por seis semanas. Eu estava exultante, cheia de disposição, por causa do desafio do meu trabalho, por causa do valor e do entusiasmo de todos com quem eu trabalhava — mas eu jamais conseguia esquecer como a vida era difícil para todos eles e como o futuro parecia sem esperanças para a sua cidade. O que tornava menos relevantes os meus apuros e tornava o perigo de certa forma fácil de suportar, além do fato de que eu podia partir e eles não, era que eu estava completamente concentrada neles e na peça de Beckett.

5

Até uma semana antes da estréia, eu não achava que a peça fosse sair grande coisa. Temia que a coreografia e o projeto emocional que eu havia elaborado para o palco em dois níveis e para os nove atores em cinco papéis estivessem complicados demais para que eles os dominassem num tempo tão curto; ou simplesmente que eu não tivesse sido exigente como deveria. Dois auxiliares, além de Pašović, disseram-me que eu estava sendo amigável em excesso, “maternal” demais, e que eu devia fingir um ataque de raiva de vez em quando e, em especial, ameaçar substituir os atores que ainda não tivessem decorado todas as suas falas. Mas fui adiante, na esperança de que a peça não ficaria ruim demais; então, de repente, na última semana, eles

quebraram o encanto, tudo se encaixou e, em nosso ensaio geral, pareceu-me que a montagem, no fim, era de grande efeito, de um interesse contínuo, bem realizada, e que se tratava de um esforço que de fato honrava a peça de Beckett.

Fiquei também surpresa com a grande atenção que a imprensa internacional deu a *Godot*. contei a poucas pessoas que ia voltar a Sarajevo para dirigir *Esperando Godot*, com a intenção, talvez, de escrever algo a respeito, mais tarde. Esqueci que ia morar num dormitório de jornalistas. Um dia depois da minha chegada, eu já estava rechaçando pedidos de entrevista no saguão e no salão de refeições do hotel Holiday Inn; e no dia seguinte, também; e no outro dia. Eu dizia que nada havia para contar, que eu ainda estava fazendo testes com atores; depois, que os atores estavam apenas lendo a peça em voz alta em torno de uma mesa; depois, que mal havíamos começado a ensaiar no palco, quase não havia luz, nada havia para se ver.

Mas, quando falei a Pašović acerca dos pedidos dos jornalistas e do meu desejo de conservar os atores livres de tais distrações, soube que ele havia marcado uma entrevista coletiva para mim e queria que eu permitisse a presença de jornalistas nos ensaios, desse entrevistas e obtivesse o máximo de publicidade não só para a peça mas para uma iniciativa da qual eu não me dera conta de que fazia parte: o Festival Internacional de Teatro e Cinema de Sarajevo, dirigido por Haris Pašović, cuja segunda produção, após *Alceste*, seria o meu *Godot*. Quando me desculpei com os atores pelas interrupções que viriam, percebi que também eles queriam a presença dos jornalistas. Todos os amigos que consultei na cidade me contaram que a história da produção da peça seria “boa para Sarajevo”.

E assim, obediente, deixei de lado minha linha de conduta de não dar entrevistas e passei a dar livre acesso a quem o desejasse. Isso foi fácil, não só porque era o que os atores e Pašović queriam mas também porque eu nunca via nada que saía na imprensa escrita ou na televisão (mesmo os jornalistas hospedados no Holiday Inn nunca viam suas reportagens, só depois que deixavam Sarajevo). Eu lamentava, porém, que a corrida para entrevistas nas primeiras duas semanas significava que a maioria das reportagens seria feita antes que os atores soubessem de cor suas falas e antes que a minha concepção da peça começasse a dar resultado.

A questão, está claro, é que qualquer atividade cultural em Sarajevo constitui um espetáculo secundário para os correspondentes e os jornalistas que vieram cobrir uma guerra. Contestar a sinceridade dos motivos de alguém reforça a desconfiança, quando já existe alguma desconfiança. O melhor é nada dizer, e essa era a minha intenção original. Falar do que estamos fazendo parece — e talvez mesmo se torne, a despeito de nossas intenções — uma forma de autopromoção. Mas é exatamente isso o que a mídia cultural contemporânea espera. Minhas opiniões políticas — eu falava sem parar a respeito do papel abominável desempenhado pela Força de Proteção das Nações Unidas, me exaltava contra “o sítio de Sarajevo feito pelos sérvios e pelas Nações Unidas” — eram invariavelmente cortadas. Queremos falar sobre *elas* e no fim — no território da mídia — tudo acaba sendo sobre nós mesmos.

Se a questão fosse apenas o meu próprio desconforto acerca de uma parte da cobertura internacional sobre o meu trabalho em Sarajevo, não valeria a pena mencionar nada disso. Mas o caso ilustra, em parte, a maneira como tais coberturas jornalísticas de longa duração, a exemplo do que se passava na Bósnia, são transmitidas e como provocam um tipo de efeito.

Tevê, imprensa e radiojornalismo são uma parte importante dessa guerra. Quando, em abril, ouvi o intelectual francês André Glucksmann, em sua viagem de 24 horas a Sarajevo, explicar aos jornalistas locais que aguardavam a sua entrevista coletiva que a “guerra é agora um evento de mídia” e que “as guerras são perdidas ou ganhas na tevê”, pensei comigo: tente dizer isso a todos os que perderam pernas e braços. Mas há um sentido em que a afirmação indecente de

Glucksmann acerta o alvo. Não se trata de que a guerra tenha mudado completamente de natureza e seja apenas, ou sobretudo, um evento de mídia, mas sim de que a cobertura da mídia constitui um objeto primordial de atenção, e o mero fato da atenção da mídia às vezes se torna o tema principal da cobertura jornalística.

Um exemplo. Meu melhor amigo entre os jornalistas no Holiday Inn, o admirável Alan Little, da bbc, visitou um dos hospitais da cidade e foi apresentado a uma menina de cinco anos, semi-inconsciente, com graves ferimentos na cabeça causados por um obus de morteiro que também matou sua mãe. O médico disse que ela morreria se não fosse transportada de avião para um hospital onde pudesse fazer um exame do cérebro e receber um tratamento sofisticado. Comovido com as agruras da menina, Alan passou a falar sobre ela em suas reportagens. Durante dias, nada aconteceu. Então, outros jornalistas aproveitaram o assunto, e o caso da “Pequena Irma” tornou-se matéria de primeira página, dia após dia, nos tablóides ingleses e quase a única matéria sobre a Bósnia presente no noticiário da tevê. John Major, sedento para ser visto fazendo alguma coisa, mandou um avião trazer a menina para Londres.

Então veio a reação. Alan, sem saber a princípio que o assunto ganhara tal notoriedade e, depois, muito satisfeito porque aquilo significava que a pressão iria ajudar a retirar a menina de lá, ficou desalentado com os ataques contra um “circo da mídia”, que explorava os sofrimentos de uma criança. É moralmente obsceno, disseram os críticos, concentrar-se em uma criança quando milhares de crianças e adultos, inclusive muitos mutilados e paraplégicos, definham em hospitais de Sarajevo mal abastecidos e com pouco pessoal qualificado e não podem ser transportados para o exterior, graças às Nações Unidas (mas isso é uma outra história). O fato de que aquilo *era* um bem que se fazia — que tentar salvar a vida de uma criança é melhor do que não fazer nada — deveria ser uma coisa óbvia e, de fato, como resultado, outras pessoas foram transportadas para fora de Sarajevo. Mas uma reportagem que tinha de ser feita acerca dos deploráveis hospitais de Sarajevo degenerou numa controvérsia em torno do que a imprensa fazia.

Esse é o primeiro genocídio europeu em nosso século acompanhado de perto pela imprensa mundial e documentado pela tevê todas as noites. Em 1915, na Armênia, não havia repórteres que mandassem reportagens diárias para a imprensa mundial, e não havia equipes de filmagem em Dachau e Auschwitz. Até o genocídio bósnio, era de se imaginar — com efeito, era essa a convicção de muitos dos melhores repórteres presentes ali, como Roy Guttman, do *Newsday*, e John Burns, do *New York Times* — que, se as notícias fossem divulgadas, o mundo faria alguma coisa. A cobertura do genocídio na Bósnia pôs fim a tal ilusão.

Matérias de jornal, de rádio e sobretudo de tevê mostraram a guerra na Bósnia com uma minúcia extraordinária mas, na ausência de uma vontade de intervir da parte dos poucos povos do mundo que tomam as decisões políticas e militares, a guerra tornou-se mais uma desgraça remota; as pessoas que lá sofriam e eram mortas tornaram-se “vítimas” de uma desgraça. O sofrimento é visível e presente, e pode ser visto em close; e, sem dúvida, muitas pessoas se sentem solidárias com as vítimas. O que não pode ser registrado é uma ausência — a ausência de qualquer vontade política para pôr fim a tal sofrimento: mais exatamente, a decisão de não intervir na Bósnia, uma responsabilidade européia, primeiramente, cujas origens estão na tradicional inclinação pró-sérvia do Quai d’Orsay e do Ministério das Relações Exteriores da Inglaterra. Essa decisão vem sendo implementada pela ocupação de Sarajevo pelas Nações Unidas, em larga medida uma operação francesa.

Não concordo com a tese corrente entre os críticos de tevê segundo a qual ver fatos terríveis

na tela pequena torna-os tanto distantes quanto reais. É a contínua cobertura da guerra na ausência de qualquer ação para interrompê-la que faz de nós meros espectadores. Não foi a televisão mas sim os políticos que fizeram a história tomar o aspecto de programas repetidos. Ficamos cansados de ver o mesmo espetáculo. Se parece irreal, é porque é horrível demais e também, na aparência, irremediável demais.

Até as pessoas em Sarajevo dizem, às vezes, que isso lhes parece irreal. Açam-se num estado de choque, que não diminui, e que toma a forma de uma incredulidade retórica. (“Como pôde tal coisa acontecer? Ainda não consigo acreditar que esteja acontecendo.”) Elas estão autenticamente espantadas com as atrocidades sérvias, com as agruras e com a total estranheza da vida que agora são forçadas a levar. “Vivemos na Idade Média”, disse-me alguém. “Isto é ficção científica”, disse-me um outro amigo.

As pessoas me perguntam se Sarajevo alguma vez me pareceu irreal, enquanto estive lá. A verdade é que, desde que comecei a ir a Sarajevo — neste inverno, espero dirigir *O jardim das cerejeiras*, com Nada no papel da senhora Raniévski e Velibor no papel de Lopákhin —, a cidade parece-me o lugar mais real do mundo.

Esperando Godot estreou, com doze velas no palco, no dia 17 de agosto. Houve duas apresentações nesse dia, uma terça-feira: às 14 horas e às 16 horas. Em Sarajevo, só há matinês; quase ninguém sai de casa depois que escurece. Muita gente voltou sem conseguir entrar. Nas primeiras apresentações, eu estava tensa de tanta ansiedade. Na terceira apresentação, comecei a conseguir ver a peça como um espectador. Já era hora de parar de me preocupar se Ines não deixaria afrouxar a corda que a prendia a Atko, enquanto devorava sua galinha de papel machê; se Sejo, o terceiro Vladímir, se esqueceria de mudar toda hora o pé de apoio, antes de sair correndo para mijar. A peça agora pertencia aos atores, e eu sabia que estava em boas mãos. E no fim da apresentação das 14 horas do dia 19 de agosto, durante o longo e trágico silêncio dos Vladímires e Estragons que se segue à notícia trazida pelo mensageiro de que o senhor Godot não virá hoje, mas sem dúvida há de vir amanhã, meus olhos começaram a arder de lágrimas. Velibor chorava, também. Ninguém na platéia fez o menor ruído. Os únicos ruídos eram os que vinham de fora do teatro: o estrépito de um veículo blindado das Nações Unidas, para transporte de pessoal, que passava pela rua e o estampido de um franco-atirador.

[1993]

“Lá” e “aqui”

Fui a Sarajevo pela primeira vez em abril de 1993, um ano depois do início da campanha servo-croata para desmontar o Estado bósnio multiétnico que, pouco antes, se tornara independente. Ao partir de Sarajevo depois dessa primeira estada, viajei da mesma forma como havia chegado, num dos aviões russos de carga da Força de Proteção das Nações Unidas que faziam o trajeto regular entre Sarajevo e Zagreb. O caminho apavorante rumo à cidade sitiada por uma trilha em ziguezague sobre o monte Igman ainda estava longe, no futuro, na minha sétima e na minha oitava estada; e, nessa altura, no inverno e no verão de 1995, meu padrão de perigo se havia elevado e eu era uma veterana do pavor e do choque. Nada jamais se equiparou ao primeiro choque. O choque da própria Sarajevo, a aflição da vida cotidiana na cidade destruída sob constante fogo de morteiro e de franco-atiradores. E o contrachoque, ao reentrar no mundo exterior.

Deixar Sarajevo e, uma hora depois, estar numa cidade “normal” (Zagreb). Entrar num táxi (um táxi!) no aeroporto... viajar no trânsito regido por sinais de trânsito, em ruas margeadas por prédios com telhados intactos, paredes sem marcas de obuses, com vidros nas janelas... acender a luz no interruptor do seu quarto de hotel... usar a privada e dar a descarga... abrir a torneira para o banho (quando há várias semanas você não toma banho) e ter água no cano, água quente... dar um passeio e ver as lojas, as pessoas que caminham, como você, num ritmo normal... comprar alguma coisa numa pequena confeitaria, com as prateleiras abarrotadas de mercadorias... entrar num restaurante e receber o cardápio... Tudo isso parece tão bizarro e perturbador que, pelo menos durante 48 horas, a pessoa se sente totalmente desorientada. E muito indignada. Falar com gente que não quer saber o que você sabe, não quer falar sobre os sofrimentos, a perplexidade, o terror e a humilhação dos habitantes da cidade que você acabou de deixar para trás. E, pior ainda, quando você retorna para a sua própria cidade “normal” (Nova York) e seus amigos dizem: “Ah, você está de volta; fiquei preocupado com você” — se dar conta de que eles também não querem saber. Compreender que você jamais conseguirá explicar, de fato, para eles, nem como é terrível “lá”, nem como você se sente mal “aqui”, de volta. Compreender que o mundo será para sempre dividido entre “lá” e “aqui”.

As pessoas não querem ouvir más notícias. Talvez nunca queiram. Mas, no caso da Bósnia, a indiferença, a falta de esforço para tentar imaginar eram mais agudas do que jamais previra. Você descobre que as únicas pessoas com quem se sente confortável são aquelas que também estiveram na Bósnia. Ou em algum outro matadouro — El Salvador, Camboja, Ruanda, Tchetchênia. Ou que pelo menos saiba, bem de perto, o que é a guerra.

Algumas semanas atrás — escrevo em novembro de 1995 —, voltei de minha nona estada em Sarajevo. Embora, de novo, tenha chegado lá pelo único caminho por terra, já não era essa a minha única opção (aviões da onu já estavam outra vez aterrissando num canto do aeroporto destruído de Sarajevo) e a esburacada trilha de terra sobre o monte Igman já não era o itinerário mais perigoso do mundo. Fora alargada e aplanada pelos engenheiros da onu e transformada numa estreita estrada de terra. Na cidade, havia luz elétrica pela primeira vez desde o início do sítio. Não explodiam obuses, as balas dos franco-atiradores não assoviavam perto da cabeça de todo mundo. Haveria gasolina para o inverno. Havia a promessa de água corrente. Após o meu regresso, um acordo fora assinado em Ohio com a promessa de pôr fim à guerra. Se a paz, uma

paz injusta, chegou de fato à Bósnia, eu não tenho certeza. Se Slobodan Milošević, que começou a guerra, quisesse que a guerra termine e puder impor essa decisão a seus agentes em Pale, a bem-sucedida campanha para destruir a Bósnia, matando, deslocando ou exilando a maior parte da sua população, está encerrada, na maior parte dos seus aspectos. Encerrado também está aquilo por que os bósnios tanto resistiram: ter o seu Estado unitário reconhecido internacionalmente.

Portanto a Bósnia (uma Bósnia inteiramente transformada) será dividida. Portanto a força, em lugar do direito, triunfou. Nada de novo — veja Tucídides, Livro V, “O diálogo mélio”. É como se a investida oriental da Wehrmacht tivesse sido suspensa no fim de 1939 ou no início de 1940 e a Liga das Nações convocasse uma conferência entre “as partes beligerantes”, e concedesse à Alemanha metade da Polônia (a parte ocidental), cedesse 20% da parte oriental aos invasores russos, e embora os 30% restantes do país, na região central, que caberiam aos poloneses incluíssem de fato a sua capital, a maior parte do território em torno fosse de fato para as mãos dos alemães. Claro, ninguém iria alegar que isso era muito justo, à luz de critérios “morais” — acrescentando, logo a seguir: desde quando os critérios morais prevaleceram na política internacional? Como os poloneses não tinham possibilidade de defender com sucesso o seu país contra a força superior da Alemanha de Hitler e da Rússia de Stálin, eles teriam de se contentar com o que haviam obtido. Pelo menos, diriam os diplomatas, ainda teriam *alguma coisa* do seu país; estiveram prestes a perdê-lo de todo. E é claro que os poloneses seriam vistos como o elemento mais difícil das negociações, pois não se veriam simplesmente como uma das três “partes beligerantes”. Os poloneses achariam que tinham sofrido uma invasão. Achariam que eram as vítimas. Os diplomatas que intermediariam o acordo os veriam como totalmente irracionais. Divididos entre si. Rancorosos. Indignos de confiança. Ingratos com os mediadores, que tentavam pôr fim ao massacre.

Antes, as pessoas não queriam saber — ouvimos muitas vezes que a guerra na Bósnia era muito complicada, era muito difícil saber qual era o lado “certo” —, mas agora um número maior de pessoas compreende o que aconteceu. Também compreende que a guerra — ou seja, a agressão sérvia e croata — poderia ter sido detida a qualquer momento dos três anos que se passaram, exatamente do mesmo modo como fez a Otan e com o mesmo mínimo emprego da força (poupando tanto os soldados em terra como os civis), como enfim ocorreu em agosto e setembro passados. Mas os europeus não queriam interromper o conflito (tanto o Ministério das Relações Exteriores da Inglaterra como o Quai d’Orsay são tradicionalmente pró-sérvios), e os americanos, a única potência de peso a reconhecer que a justiça estava do lado dos bósnios, hesitava em se envolver. Agora que a guerra está ou parece estar encerrada, a questão se mostra subitamente menos complicada. O estado de ânimo é retrospectivo.

Uma pergunta que me fazem muitas vezes, ao regressar de uma estada em Sarajevo, é por que outros escritores conhecidos não passaram uma temporada lá. Por trás disso, existe a questão mais geral da difundida indiferença, nos países ricos europeus próximos (mais especialmente na Itália e na Alemanha), ante um crime histórico pavoroso, nada menos que um genocídio — o quarto genocídio de uma minoria européia verificado neste século. Mas, à diferença do genocídio dos armênios durante a Primeira Guerra Mundial e o dos judeus e ciganos no fim da década de 1930 e início da década de 1940, o genocídio do povo bósnio ocorreu sob o foco da imprensa mundial e da cobertura da tevê. Ninguém pode alegar uma desinformação sobre as atrocidades ocorridas na Bósnia desde que a guerra começou, em abril de 1992. Sanski Most, Stupni Do, Omarska e outros campos de concentração, com suas casas de matança (para massacres

cometidos à mão, de maneira artesanal, em contraste com o assassinato em massa, industrializado, dos campos nazistas), o martírio de Mostar Oriental, Sarajevo e Gorazde, o estupro, por ordem militar, de dezenas de milhares de mulheres, em todo o território bósnio capturado pelos sérvios, o massacre de pelo menos 8 mil homens e meninos após a rendição de Srebrenica — isso é só uma parte do catálogo de infâmias. E ninguém pode ignorar que a causa da Bósnia é a causa da Europa: democracia, uma sociedade composta de cidadãos, e não de membros de uma tribo. Por que tais atrocidades, tais valores, não suscitaram uma reação mais vigorosa? Por que quase nenhum intelectual de peso e de visibilidade ergueu a voz para denunciar o genocídio bósnio e defender a causa dos bósnios?

A guerra da Bósnia não é nem de longe o único espetáculo de horror que se desenrolou nos quatro ou cinco últimos anos. Mas há fatos — fatos exemplares — que parecem, com efeito, sintetizar as principais forças em oposição numa determinada época. Um fato dessa ordem foi a Guerra Civil Espanhola. Assim como a guerra da Bósnia, a luta era emblemática. Mas os intelectuais — escritores, gente do teatro, artistas, professores, cientistas que costumam erguer sua voz a respeito de fatos públicos importantes e de questões de consciência — mostraram-se tão notáveis pela omissão no conflito da Bósnia como pela presença na Espanha, na década de 1930. Claro, seria ter os intelectuais em conta excessivamente alta pensar que eles constituem algo como uma classe eterna, cuja vocação seria, em parte, assumir as melhores causas — assim como é improvável imaginar que a cada trinta anos, mais ou menos, haverá uma guerra, em alguma parte do mundo, capaz de inspirar mesmo supostos pacifistas a tomar um partido. Contudo a norma de associar dissidência e ativismo aos intelectuais é uma realidade. Por que houve tão pouca reação ao que se passou na Bósnia?

Há provavelmente muitas razões. Impiedosos clichês históricos influenciaram, sem dúvida, a insignificância dessa reação. Existe a má reputação tradicional dos Bálcãs como um lugar de conflito eterno, de rixas ancestrais e implacáveis. Aquelas pessoas não estiveram sempre se matando umas às outras? (Isso é comparável a dizer, em face da realidade de Auschwitz: Bem, o que se podia esperar? A gente sabe que o anti-semitismo é uma história muito antiga, na Europa.) Também não se deve subestimar a penetração do preconceito antimuçulmano, uma reação reflexa contra um povo cuja maioria é tão secular e tão impregnada pela cultura da sociedade de consumo contemporânea quanto seus vizinhos da Europa meridional. Para respaldar a ficção de que se trata, na sua fonte mais profunda, de uma guerra religiosa, emprega-se invariavelmente o rótulo de muçulmano para classificar as vítimas, o seu exército e o seu governo — embora ninguém pense em classificar os invasores como ortodoxos ou católicos. Será que muitos intelectuais “ocidentais”, cujas vozes se esperava ouvir em defesa da Bósnia, compartilham tais preconceitos? Claro que sim.

E não estamos na década de 1930. Nem na de 1960. De fato, já estamos vivendo no século xxi, quando determinadas certezas do século xx, como a identificação do fascismo, do imperialismo, dos ditadores de linha bolchevique como os principais “inimigos”, não oferecem mais um esquema (muitas vezes simplificador) para o pensamento e a ação. O que tornou óbvio que se devia tomar o partido do governo da República espanhola, quaisquer que fossem as suas deficiências, foi a luta contra o fascismo. Opor-se à agressão americana ao Vietnã (que sobreveio após a malsucedida campanha francesa para manter o domínio sobre a Indochina) fazia sentido como parte da luta mundial contra o colonialismo euro-americano.

Se os intelectuais das décadas de 1930 e de 1960 mostraram-se muitas vezes demasiado crédulos, demasiado suscetíveis a apelos ao idealismo para entender o que de fato se passava em determinadas sociedades sitiadas, recém-radicalizadas, que eles podiam ou não ter visitado

(brevemente), os intelectuais rancorosamente despolitizados de hoje em dia, com o seu cinismo sempre a postos, com o seu apego ao entretenimento, com a sua relutância a se incomodarem com qualquer causa, com a sua dedicação à segurança pessoal, parecem no mínimo igualmente deploráveis. (Não posso contar quantas vezes me perguntaram, toda vez que eu voltava de Sarajevo para Nova York, como eu podia ir para um lugar tão perigoso.) De maneira geral, o punhado de intelectuais que se consideram pessoas conscientes só podem agora ser mobilizados para ações restritas — contra, digamos, o racismo ou a censura —, no âmbito de seus próprios países. Só parecem plausíveis, agora, os compromissos políticos domésticos. Entre intelectuais outrora dotados de preocupações internacionais, os apreços nacionalistas recuperaram o prestígio. (Devo sublinhar que isso parece mais verdadeiro em relação aos escritores do que aos médicos, cientistas e atores.) Houve uma implacável decadência da própria noção de solidariedade internacional.

Não foi só o bilateralismo global (“eles” contra “nós”), característico do pensamento político no decurso de todo o nosso breve século xx, desde 1914 até 1989 — fascismo contra democracia, o império americano contra o império soviético — que desmoronou. O que se seguiu após 1989 e após o suicídio do império soviético constitui a vitória final do capitalismo e da ideologia do consumismo, que acarreta o descrédito do “político” como tal. A única coisa que faz sentido é a vida privada. O individualismo e o culto de si mesmo e do bem-estar privado — em que figura, acima de tudo, o ideal da “saúde” — são os valores mais aptos a receberem o aval dos intelectuais. (“Como você pode passar tanto tempo num lugar onde as pessoas fumam o tempo todo?”, perguntou alguém aqui em Nova York ao meu filho, o escritor David Rieff, referindo-se a suas freqüentes viagens à Bósnia.) Seria excessivo esperar que o triunfo do capitalismo consumista deixasse intacta a classe dos intelectuais. Na era do comércio, há de ser mais difícil para os intelectuais, que nada têm de marginais nem de empobrecidos, identificar-se com pessoas menos afortunadas. George Orwell e Simone Weil não deixaram para trás apartamentos e casas de veraneio confortáveis e de alta burguesia quando partiram voluntariamente para a Espanha e lutaram pela República, e ambos quase foram mortos. Talvez o intervalo entre “aqui” e “lá” seja agora muito grande para os intelectuais.

Durante várias décadas, foi um lugar-comum jornalístico e acadêmico afirmar que os intelectuais, enquanto classe, estão obsoletos — um exemplo de uma análise desejosa de ser, ela mesma, um imperativo. Agora, há vozes que proclamam que também a Europa está morta. Talvez seja mais verdadeiro dizer que a Europa ainda não nasceu: uma Europa que assuma a responsabilidade de defender suas minorias indefesas e de preservar os valores que ela não pode deixar de encarnar (a Europa há de ser multicultural, ou simplesmente não existirá). E a Bósnia é o seu aborto auto-induzido. Nas palavras de Emile Durkheim, “a sociedade é acima de tudo a idéia que forma a respeito de si mesma”. A idéia que a sociedade próspera e pacífica da Europa e da América do Norte formou a respeito de si mesma — mediante as afirmações e as ações de todos os que poderiam chamar-se de intelectuais — é de confusão, de irresponsabilidade, de egoísmo, de covardia... e de busca da felicidade.

A nossa, não a deles. Aqui, não lá.

[1995]

Joseph Brodsky

Enquanto nós *estamos*, estamos sempre em algum lugar. Os pés estão sempre em algum lugar, plantados ou correndo. A mente, como se sabe, pode estar em outra parte. A mente, por falta de vitalidade ou de energias mais profundas, pode estar no passado e no presente, ou no presente e no futuro. Ou, simplesmente, aqui e lá. Por razões que não são difíceis de entender, a criação artística, no mais elevado nível de realização, durante o último século, mais ou menos, demandou, na maioria das vezes, um desenvolvimento extraordinário da faculdade de estar, mentalmente, em dois lugares ao mesmo tempo. Extasiado com as paisagens que vinha pintando e desenhando no sul da França, Van Gogh escreve ao irmão Theo que ele está “na verdade” no Japão. O jovem e ainda inédito poeta de Leningrado, enquanto cumpre pena de trabalhos forçados em uma fazenda coletiva numa aldeia do extremo norte, perto do mar Branco, recebe a notícia — é janeiro de 1965 — de que T. S. Eliot morreu em Londres, e então se senta a uma mesa, em seu gélido barracão, e durante as 24 horas que se seguiram compõe uma longa elegia a Eliot, que é também uma homenagem a W. H. Auden, que se encontra vivo e são (adota o tom e a cadência da elegia que Auden compôs à morte de Yeats).

Sempre teve a elegância de afirmar que não sofreu de fato durante aquele ano e meio de exílio interno; e que até gostou do serviço na fazenda, sobretudo de recolher o estrume com uma pá, o que classificou como o trabalho mais honesto e compensador que fizera até então, já que todos na Rússia estavam atolados na merda, e escreveu muito poucos poemas, ali.

Depois, já de volta à sua nativa Leningrado, poucos anos mais tarde, Joseph Brodsky, como diz de forma sucinta, “trocou de império”. Isso ocorreu subitamente, de um dia para o outro, e totalmente contra a sua vontade: entre outras perdas, o acontecimento separou esse filho único e adorado dos seus pais já idosos, cujos pedidos de autorização para viajar a fim de encontrar-se brevemente com o filho, por exemplo, em Helsinque, que ficava próximo, foram recusados repetidas vezes pelo governo soviético, num castigo adicional ao poeta renegado, e eles acabaram morrendo sem jamais poder abraçá-lo de novo. Mágoa incurável, suportada com grande indignação, grande sobriedade.

Ele conseguiu até fazer de sua partida, imposta pela kgb, algo auto-induzido —

E quanto ao ponto do espaço e do tempo em que a ponta do pé vai tocar, bem, a terra é dura em toda parte; vamos tentar os Estados Unidos

— e aterrisou entre nós como um míssil lançado pelo outro império, um míssil benigno cuja carga útil era não só o seu gênio mas a elevada e exigente noção da autoridade do poeta que trouxe de sua literatura nativa. (Que também se encontra em seus prosadores: pensemos na maneira como Gógol e Dostoiévski concebiam a moral do romancista e a sua missão espiritual.) Muitas aptidões facilitaram sua rápida inserção nos Estados Unidos: a imensa capacidade de trabalho e a autoconfiança, a pronta ironia, a estudada indiferença, a astúcia. Mas a despeito de todo o ímpeto e de toda a habilidade de seus laços com seu país de adoção, bastava ver Joseph Brodsky entre outros russos exilados e emigrados para se dar conta de como ele havia permanecido visceral e expressivamente russo. E de como era de fato generosa a sua adaptação a nós, de par com a sua ânsia de se impor a nós.

Tal adaptabilidade, tal gentileza, pode até ser chamada de cosmopolitismo. Mas o verdadeiro

cosmopolitismo é menos uma questão da relação com o lugar do que com o tempo, em especial com o passado (que é, pura e simplesmente, muitíssimo maior que o presente). Isso nada tem em comum com aquela relação sentimental com o passado chamada de nostalgia. Severa com aquele que a adota, trata-se de uma relação que reconhece o passado como fonte de padrões, padrões mais elevados que os oferecidos pelo presente. A pessoa deve escrever não para satisfazer seus contemporâneos mas seus antecessores, afirmou Brodsky muitas vezes. Sem dúvida, ele lhes agradava de fato — seus compatriotas concordam em que ele foi, em sua época, o único sucessor de Mandelstam, Tsvetáieva e Akhmátova. Elevar o “nível da consideração” (como ele dizia) era algo implacavelmente identificado com o empenho, com as ambições e com as lealdades próprias dos poetas.

Penso em Joseph Brodsky como um poeta do mundo — em parte porque não posso ler seus poemas em russo; sobretudo porque é esse o alcance que ele exigia em seus poemas, com a sua extraordinária velocidade e densidade de notação de temas, de referências culturais, de atitude. Ele insistia em que a “tarefa” (palavra muito empregada) do poeta consistia em explorar a capacidade que tem a linguagem de viajar mais longe, mais depressa. Poesia, dizia ele, é pensamento acelerado. Era esse o seu melhor argumento, e ele elaborou vários em defesa da superioridade da poesia em relação à prosa, pois considerava a rima essencial a esse processo. Um ideal de aceleração mental é a chave para o seu grande feito (e para os seus limites), tanto na prosa como na poesia, e para a sua presença indelével. Uma conversa com ele, como recordou seu amigo Seamus Heaney com muita felicidade, “de imediato partia para uma decolagem vertical e depois era impossível desacelerar”.

Boa parte de sua obra poderia ficar subsumida sob o título inicial de um de seus poemas, “Conselho a um viajante”. A viagem real alimentou as excursões mentais, com o seu característico bônus de uma assimilação rápida do que houver para conhecer e sentir, de uma determinação de nunca se deixar enganar, e das mordazes confissões de vulnerabilidade. Claro, havia outros lugares de sua predileção, quatro países (e a poesia produzida no âmbito de suas fronteiras), em particular: Rússia, Inglaterra, Estados Unidos e Itália. Ou seja, os impérios nunca deixaram de estimular sua capacidade de associação e de generalização aceleradas; daí sua paixão pelos poetas latinos e pelos locais da Roma antiga, registrada em vários ensaios e na peça *Mármares*, bem como em poemas. A primeira, e no fim talvez a única, forma defensável de cosmopolitismo consiste em ser um cidadão do império. O temperamento de Brodsky era imperial, em muitos sentidos.

O lar era russo. Não mais a Rússia. Talvez nenhuma outra decisão tomada por ele na parte final de sua vida tenha sido tão surpreendente (para muitos), tão emblemática de quem ele era, como sua recusa de voltar, mesmo que para uma breve visita, após o desmoronamento do império soviético, e apesar das incontáveis e reverentes solicitações que recebia.

E assim passou a maior parte de sua vida adulta em outro lugar: aqui. E a Rússia, a fonte de tudo o que havia de mais sutil, audaz, fértil e doutrinário em sua mente e em seu talento, tornou-se um grande outro lugar, para onde ele, por orgulho, por raiva, por angústia, jamais retornaria.

Agora, ele se foi às pressas para longe de nós, é a sensação que se tem, a fim de residir no mais vasto e poderoso império que existe, o outro lugar final: um traslado cuja previsão (sofria de uma grave enfermidade cardíaca, fazia muitos anos) ele explorou em muitos poemas desafiadores e comoventes.

A obra, o exemplo, os critérios — e a nossa dor — permanecem.

[1998]

Sobre ser traduzida

Começarei por uma história.

Era o verão de 1993 e eu estava de volta de Sarajevo (tinha ido lá pela primeira vez três meses antes), dessa vez convidada por um produtor teatral para montar uma peça em um dos avariados teatros da cidade sitiada. Havíamos nos encontrado no fim de minha estada em abril, ele me perguntara se eu estaria interessada em voltar a trabalhar como diretora e respondi que sim, sim, com todo o prazer, e a minha escolha da peça — *Esperando Godot*, de Beckett — foi acolhida com entusiasmo por ele e pelos demais artistas de teatro que encontrei. Nem é preciso dizer que a peça seria encenada em servo-croata: jamais me ocorreu que os atores que escolhi pudessem ou deveriam agir de outro modo. Na verdade, a maioria sabia alguma coisa de inglês, a exemplo também de uma parcela dos habitantes de Sarajevo instruídos que viriam assistir à nossa montagem. Mas o talento de um ator está inextricavelmente ligado aos ritmos e aos sons da língua em que ele ou ela desenvolveu esse talento: e o servo-croata era a única língua que se podia ter certeza de que a toda a platéia compreendia. Aos que acreditam que cheira a presunção ousar dirigir uma peça numa língua que se ignora, só posso dizer que o teatro de repertório trabalha, hoje em dia, com um circuito tão internacional quanto a ópera sempre trabalhou. Arthur Miller, ao aceitar um convite para dirigir uma montagem de *A morte do caixeiro-viajante* em Xangai, alguns anos atrás, não sabia mais chinês do que eu sabia servo-croata. De todo modo (acreditem), não é tão difícil quanto parece. Além das competências teatrais, é preciso um ouvido musical e um bom intérprete.

Na Sarajevo sitiada, era preciso também uma boa dose de vigor.

Em julho, viajei para Sarajevo num avião de transporte de tropas da onu, com a minha mochila abarrotada de lanternas e pilhas aa e, no bolso do meu colete militar, exemplares da peça de Beckett em inglês e em francês. Um dia após minha chegada, comecei a fazer testes com uma porção de atores talentosos e subnutridos (eu já conhecera a maioria deles em minha estada anterior), comecei a projetar o cenário que eu havia imaginado, enquanto tentava compreender como funcionavam as coisas em geral no teatro em Sarajevo — na medida em que isso era possível, sob as privações do sítio e sob o terror do bombardeio ininterrupto. Feita a seleção, os atores e eu nos esprememos no porão do teatro — não havia motivo para começar a trabalhar no térreo, na área mais vulnerável do palco, senão após a primeira semana —, fazendo improvisações e estabelecendo um programa para os ensaios (todos tinham complexas responsabilidades familiares, entre as quais se destacavam as várias horas consumidas para carregar água para casa), e aprendendo a confiar uns nos outros. O barulho que vinha de fora do prédio era incessante. Guerra é barulho. Beckett parecia ainda mais apropriado do que eu imaginara.

Não tive de explicar Beckett aos habitantes de Sarajevo. E alguns de meus atores já estavam familiarizados com a peça. Mas ainda não tínhamos um texto em comum. Antes de deixar Sarajevo, em abril, perguntei ao produtor se ele estaria em condições de arranjar exemplares suficientes de uma tradução da peça de Beckett para os atores e para todos os que participariam da montagem, quando eu voltasse, em julho. Não se preocupe, respondeu. Mas quando, no dia do meu regresso, perguntei sobre os exemplares da peça para distribuir aos atores que fariam o teste, ele avisou que, em homenagem à relevância da minha vinda para trabalhar em Sarajevo, a peça

de Beckett estava sendo *retraduzida*. De fato, a tradução estava sendo feita naquele momento.

Ah.

— A tradução não está... pronta?

— Bem, pode estar — respondeu.

Hummm.

Portanto, eu tinha mais um problema além dos obuses e das granadas dos sérvios, e dos tiros constantes dos franco-atiradores nos telhados no centro da cidade, além da falta de luz elétrica e de água corrente, do teatro avariado, do nervosismo dos atores subnutridos, da minha própria aflição e medo, e do...

O problema, como me explicou o produtor, era a máquina de escrever: uma máquina velha, mas a única disponível ao tradutor, uma máquina cuja fita estava muito apagada (fora usada sem cessar durante um ano; fazia dezesseis meses que o sítio começara). Mas, garantiu-me, essa tradução seria um verdadeiro trunfo da produção — se eu fosse paciente. Respondi que eu tentaria ser paciente.

Eu sabia que na ex-Iugoslávia houvera muitas montagens das peças de Beckett — a representada com mais frequência tinha sido justamente *Esperando Godot*. (De fato, escolhi *Godot* em vez de outra peça em que também pensei, *Ubu rei*, em parte porque a peça de Beckett era conhecida.) Tinha de existir uma tradução já da década de 1950. Talvez mais de uma. Talvez não precisássemos, de fato, dessa tradução nova.

— A tradução que existe não é muito boa? — perguntei ao produtor, que havia dirigido uma montagem da mesma peça em Belgrado, alguns anos antes.

— Não, não é má, de maneira alguma — respondeu. — A questão é que agora estamos na Bósnia. Queremos traduzir a peça para o bósnio.

— Mas a língua que vocês falam não é o servo-croata?

— Na verdade, não — respondeu.

— Então por que você me deu seu dicionário servo-croata-inglês no dia em que cheguei?

— Bem, para você, seria bom aprender o servo-croata.

— Mas isso significa — insisti — que, se eu aprendesse o servo-croata, haveria palavras ou expressões usadas aqui e que eu não iria entender?

— Não, você entenderia tudo. A maneira como falam as pessoas instruídas em Sarajevo é a mesma como falam as pessoas instruídas em Belgrado ou em Zagreb.

— Então, qual é a diferença?

— Não posso explicar — respondeu. — Seria difícil para você entender. Mas existe uma diferença.

— Uma diferença para Beckett.

— Sim, é uma tradução nova.

— Se alguém fizesse uma tradução nova em Belgrado, também seria diferente?

— Talvez — respondeu.

— E essa tradução nova também seria diferente de um modo diferente em relação a essa tradução nova?

— Talvez não.

Fique calma, disse a mim mesma.

— Então o que haverá de especificamente bósnio nessa tradução nova?

— Ela será feita aqui, em Sarajevo, enquanto a cidade se encontra sitiada.

— Mas alguma palavra será diferente?

— Depende da tradutora.

— Você já leu alguma parte?
— Não, porque não consigo ler a caligrafia dela.
— Ela ainda não começou a datilografar?
— Começou, mas, com a fita dessa máquina de escrever, é impossível ler.
— Então como os atores irão estudar a peça e aprender suas falas?
— Talvez tenhamos de arranjar alguém que tenha uma boa letra para copiar os roteiros.
Puxa, estamos mesmo na Idade das Trevas, pensei.

Após outras conversas alucinantes desse tipo, e com a crescente aflição da minha parte sobre quando eu e os atores poderíamos efetivamente começar, arranjou-se uma outra máquina de escrever, e a tradução foi redatilograda, com o auxílio de uma velha e arranhada folha de papel-carbono, para obter quinze roteiros em espaço duplo (para os atores, o cenógrafo, o figurinista, meus dois auxiliares e o intérprete, e também para mim). Nas entrelinhas do meu roteiro, copiei a caneta o texto em inglês e em francês, de modo que eu pudesse aprender o bósnio, o seu som, de cor e saber sempre o que os atores estavam falando.

(Uma simetria adicional nessa história é que, como Beckett escreveu sua peça em *duas* línguas — *Esperando Godot* em inglês não é uma mera tradução do francês —, a peça tem duas línguas originais, línguas em que me sinto bem à vontade; e agora tinha duas traduções, para uma língua que para mim era de todo opaca.)

E o que aconteceu? Depois que subimos para o palco e trabalhamos durante uma semana, e depois de eu cortar boa parte do primeiro ato, meu auxiliar e dois atores — os dois que melhor falavam inglês — me chamaram para conversar.

Um problema? Sim. Eles acharam que tinham de me dizer que a tradução nova não era de fato muito boa e perguntaram se não poderiam, por favor, por favor, usar a tradução publicada em Belgrado, na década de 1950.

— Há alguma diferença? — perguntei.
— Sim, a tradução antiga é melhor.
— Melhor em que sentido?
— Soa melhor. É mais natural. Mais fácil de falar.
— Não há uma diferença lingüística? Há algo sérvio nessa tradução? Ou algo que não seja bósnio?
— Nada que alguém perceba.
— Portanto não há palavras que vocês tenham de mudar para tornar mais bósnia a tradução?
— Na verdade, não. Mas podemos, se você quiser.
— Não se trata do que *eu* quero — retruquei, rangendo os dentes. — Estou aqui para servir. Beckett. Vocês. Sarajevo. O que for.
— Bem — disse pensativo o meu Vladímir —, aqui está o que podíamos fazer. Vamos voltar à tradução antiga e, enquanto ensaiamos, se encontrarmos uma palavra que achamos que deve ser substituída por algo mais bósnio, mudaremos.
— Não se esqueçam de me avisar — pedi.
— *Nema problema* — disse o meu Estragon.
O que obviamente significa... mas vocês sabem muito bem o que isso significa. É uma expressão que parece traduzir-se em qualquer língua do mundo.

O fim da história é que — talvez vocês não fiquem surpresos em saber — os atores não

mudaram nada. Além disso, quando *Esperando Godot* estreou em meados de agosto, nenhum espectador reclamou de que a tradução não parecia bósnia, ou não parecia bósnia o bastante. (Talvez tivessem outras coisas mais prementes na cabeça — como estarem à espera de Clinton).

Podem-se extrair muitas coisas dessa história, inclusive alguma reflexão sobre a fantasia poderosa que as pessoas alimentam acerca da língua como portadora da identidade nacional — o que pode transformar uma tradução, ou a recusa a fazer uma tradução, no equivalente a uma traição. O que é patético na circunstância de tal insistência ocorrer no território da ex-Iugoslávia é que isso afeta nações que se autodefiniram recentemente, letalmente, compartilham a mesma língua falada e, portanto, se acham privadas do — se posso chamá-lo assim — “direito da tradução”.

Parece adequado que a história que acabei de contar tenha ocorrido num lugar que, para a maioria das pessoas com quem converso, parece ficar na outra face da lua — como me dou conta sempre que tento explicar como é passar tanto tempo em Sarajevo, nos últimos dois anos e meio (acabei de voltar, duas semanas atrás, da minha nona estada lá). Não é só que as pessoas não conseguem imaginar uma guerra ou um sítio, ou o perigo ou o medo ou a humilhação. Mais que isso: elas simplesmente não conseguem imaginar o grau de diferença em relação às suas próprias vidas e comodidades, em relação ao seu compreensível sentido — compreensível pois tem por base sua própria experiência — de que o mundo não é um lugar *tão* horrível.

Elas não conseguem imaginar. É preciso traduzir isso para elas.

Tradução diz respeito a diferenças. Um modo de enfrentar, aprimorar e, sim, negar a diferença — mesmo se for também um modo de afirmar diferenças, como a minha história ilustra.

Originalmente (pelo menos em inglês), a tradução dizia respeito à maior diferença de todas: a que existe entre estar vivo e estar morto. Traduzir é, etimologicamente, transferir, remover, deslocar. Com que fim? A fim de ser resgatado, da morte ou da extinção.

Ouçamos o inglesamento feito por Wycliffe do Livro de Enoque, da Bíblia Hebraica.

Pela fé, Enoque foi traduzido, pois ele não devia ver a morte, e não foi encontrado, pois o Senhor o traduziu.

No fim, “ser traduzido” passou de fato a significar “morrer”. Morte é tradução — a pessoa é traduzida da terra para o céu —, assim como a ressurreição, que (de novo, no inglês de Wycliffe) é ser “traduzido da morte para a vida”.

Em inglês, o sentido mais antigo do verbo nada tem a ver com a língua — com o ato mental e a sua transcrição. Traduzir [*to translate*] é, sobretudo, um verbo intransitivo e um ato físico. Significa uma mudança de condição ou de lugar — em geral, na medida em que lugar e condição se implicam mutuamente. O “trans” é um “através” físico, ou uma travessia física, e propõe uma geografia de ação, ação no espaço. A fórmula é, grosso modo: onde estava x, não está mais; em vez disso, é (ou está em) y.

Pensem nos seguintes significados, hoje obsoletos:

Na medicina, traduzir significou, no passado, transferir uma doença de uma *pessoa* para outra, ou de uma *parte* do corpo para outra (algo semelhante ao conceito moderno de metástase). No direito, significava transferir a propriedade (como uma herança). Nas palavras de Thomas Hobbes: “Todo contrato é uma tradução mútua, ou uma mudança de Direito”. Talvez o último desses significados que envolvem uma idéia de transferência física date do fim do século xix. Na telegrafia de longa distância, traduzir é reenviar uma mensagem automaticamente, por meio de um retransmissor.

Só conservamos o sentido de tradução como a transferência, ou como a passagem, ou como a entrega de uma língua para outra. Contudo os significados mais antigos expressos em palavras com *tra-* ou *trans-* (unidos a *-dere* ou *-ducere*) perduram como um calço. As fecundas afinidades da etimologia expressam um laço real, ainda que subliminar. Traduzir é ainda conduzir algo para o outro lado de um abismo, levar algo para onde aquilo não estava. A exemplo da tradição, algo que é “entregue” ou “legado” (na origem, algo material) aos outros, a tradução é a passagem ou a transmissão de algo, a partir de uma pessoa, de um local ou de uma condição, para outra pessoa, local ou condição. Por mais que seu sentido tenha sido “espiritualizado” — se está passando ou transferindo de uma língua para outra —, o sentido de separação física ou geográfica ainda permanece implícito e forte. As línguas são como comunidades separadas (não raro antagônicas), cada qual com costumes próprios. O tradutor é aquele que encontra (identifica, formula) costumes comparáveis em uma outra língua.

Mencionarei brevemente três variantes da idéia moderna de tradução.

Em primeiro lugar, a tradução como *explicação*. O motivo do esforço do tradutor consiste no projeto de substituir a ignorância, a obscuridade (“Eu não estou entendendo. Poderia, por favor, traduzir para mim?”) por conhecimento, transparência. A missão do tradutor é a clarificação, o esclarecimento.

Em segundo lugar, a tradução como *adaptação*. Não apenas um emprego mais livre da língua, o que significa exprimir, em outra língua, o espírito, quando não a letra, do texto original (uma distinção capciosa), mas a criação consciente de uma outra “versão” (de *vertere*, virar, mudar a direção): “*versionist*” é a palavra em inglês antigo para designar o tradutor. Com efeito, alguns tradutores (em geral poetas) que não querem ser freados pelo critério da “mera” precisão evitam de todo a palavra “tradução”, em favor de “adaptação” ou de “versão”. Reescrita seria uma definição mais precisa e, se o poeta for, digamos, Robert Lowell, a versão se sustenta como um poema novo e valioso (ainda que não de todo original) — feito por ele.*

Em terceiro lugar, tradução como *melhoramento*. A ampliação da tradução à maneira de *húbris*. Entre as traduções que poderiam ser tidas como um melhoramento do original, a tradução feita por Baudelaire de poemas de Edgar Allan Poe é um exemplo não muito controverso. (Mais controversa, para dizer o mínimo, é a opinião que diversas gerações de alemães cultos — americanos velhos o suficiente para terem conhecido os judeus-alemães refugiados de Hitler no mundo acadêmico ou em outras profissões podem recordar-se de ter ouvido tal opinião defendida com grande ardor — segundo a qual Shakespeare na tradução de Schlegel-Tieck era melhor do que Shakespeare em inglês.) A tradução como melhoramento tem a sua própria subvariante: a tradução como *ofuscamento* (como em “isso soa melhor na tradução”), uma depuração ou um despojamento do texto, que pode ou não acarretar uma séria deturpação do texto.

* * *

A precisão de uma tradução não é meramente uma questão técnica. É também ideológica. E tem um componente moral, que se torna visível quando em lugar da noção de precisão adotamos a noção de fidelidade.

Na ética da tradução, o que se projeta é um servidor ideal — alguém que esteja sempre disposto a esmerar-se mais, a demorar-se mais, a revisar de novo. Bom, melhor, ótimo, ideal... por melhor que seja a tradução, sempre pode ser melhorada, aprimorada. Pode uma tradução ser a melhor? Claro. Mas a tradução perfeita (ou ideal) é uma quimera sempre fugidia. Mesmo

assim, ideal segundo que critério?

(Vocês já terão percebido que estou supondo que *existe* isso que se chama de um texto “original”. Talvez só agora, quando idéias totalmente destituídas do bom senso ou do respeito quanto ao exercício da escrita alcançaram uma ampla aceitação na universidade, pareça necessário dizer tal coisa. E não só estou fazendo essa suposição como também estou sugerindo que a idéia de tradução não seja ampliada ou metaforizada de maneira excessiva, exatamente o que permite que alguém preconize, entre outros desatinos, que o original deve ser visto, ele mesmo, como uma tradução — a “tradução original”, por assim dizer, de algo que está na consciência do autor.)

É provável que a idéia de uma tradução ideal esteja sujeita a dois critérios de tradução eternamente opostos. A adaptação mínima é um deles. Significa que a tradução vai soar como tal: preservará, e até ostentará, o ritmo, a sintaxe, o tom, as idiossincrasias léxicas do texto em sua língua original. (O mais combativo proponente moderno dessa idéia literalista de tradução é Vladimir Nabokov.) A naturalização completa é o outro critério. Significa que o tradutor deve transpor o texto original integralmente “para dentro” da nova língua, de tal modo que, idealmente, nem se consiga perceber que se está lendo uma tradução. De modo inevitável, esse trabalho de eliminar todos os traços do original que se esgueiram por trás da tradução exige que se tomem certas liberdades com o texto: tais ajustes ou invenções não são apenas justificados como também necessários.

Cópia servil contra reescrita impertinente — esses são, é claro, extremos entre os quais se processa a atividade efetiva da maioria dos tradutores devotados. Não obstante, existem duas idéias de tradução em circulação, e por trás da diferença se encontra uma discordância maior acerca da responsabilidade que se deve ter com o texto “original”. Todos concordam em que o tradutor deve servir — a imagem é forte — o texto. Mas com que fim? Um tradutor pode achar que o texto (ou o “original”) é mais bem servido quando se tomam certas liberdades, talvez com o propósito de torná-lo mais acessível ou conquistar, para ele, novos membros do público potencial.

O tradutor é fiel à obra? Ao escritor? À literatura? À língua? Ao público? Seria de supor (talvez eu queira dizer: *eu* deveria supor) que é evidente que se trata de ser fiel à obra, às palavras do livro. Mas essa não é uma questão simples, quer do ângulo histórico, quer do ângulo normativo. Vejamos o próprio são Jerônimo, o pai da Bíblia latina, chamado de santo padroeiro dos tradutores. Jerônimo não poderia ter recebido esse título ilustre por ter sido o primeiro, nos registros históricos, a apresentar uma *teoria* da tradução, pois tal honra cabe a Platão, como era de se esperar. Talvez seja porque Jerônimo foi o primeiro a *reclamar* das traduções, da sua qualidade: a enfurecer-se com copistas ignorantes e descuidados e com descarados fabricantes de passagens interpoladas; e a promover uma campanha em prol de uma exatidão maior. E no entanto esse mesmo Jerônimo, em sua epístola “Os princípios da boa tradução”, afirmou que, exceto no caso das Escrituras Sagradas, um tradutor não devia sentir-se obrigado a produzir uma transcrição palavra por palavra; bastava traduzir o significado.

A idéia de que uma tradução de uma língua para outra deve ser razoavelmente fiel (seja lá o que isso signifique) é hoje um princípio aceito. Os critérios de fidelidade ao original são, hoje em dia, seguramente mais elevados do que eram há uma geração, que dirá há um século. De algum tempo para cá, a tradução, pelo menos para o inglês (mas não, digamos, para o francês), tem sido avaliada por critérios mais literalistas — eu deveria dizer mais escrupulosos —, quaisquer que sejam as reais deficiências da maioria das traduções. Isso se deve, em parte, ao fato de a própria tradução se ter tornado um tema de reflexão acadêmica e de as traduções (pelo menos de livros

importantes) estarem sujeitas, com muita probabilidade, ao controle de pesquisadores universitários. Como parte do que pode parecer uma cooptação da tarefa do tradutor pelos critérios acadêmicos, é cada vez mais provável que um trabalho literário importante, que não seja contemporâneo, se faça acompanhar de “notas” do tradutor, no rodapé ou no fim do livro, nas quais se explicam referências supostamente obscuras presentes no texto. De fato, as traduções pressupõem cada vez menos que o leitor possua as informações mais elementares sobre história e sobre literatura, ou qualquer domínio de idiomas. A recente, e amplamente alardeada, retradução de *A montanha mágica* põe a conversa delirante entre Hans Castorp e Clavdia Chauchat, no capítulo decisivo “Walpurgis Nacht”, em inglês, quando ela se dá em francês, o que é crucial para o enredo. Inglês em itálico, de modo que o leitor anglo-americano (cuja ignorância do francês é tida como certa) possa “sentir” que se trata de uma língua estrangeira.

Traduções são como prédios. Se tiverem algo de bom, a pátina do tempo lhes dará um aspecto melhor: o Montaigne de Florio, o Plutarco de North, o Rabellais de Motteux... (Quem disse: “o maior escritor russo do século xix, Constance Garnett”?) As mais admiradas, e duradouras, não são as mais exatas.

E, a exemplo de construir um prédio, traduzir produz hoje em dia algo cada vez mais efêmero. Poucos acreditam numa tradução definitiva — ou seja, que não precise ser refeita. Além disso, há a força da novidade: uma “tradução nova”, como um carro novo. Sujeitas às leis da sociedade industrial, as traduções parecem se desgastar, tornar-se obsoletas mais depressa. Com respeito a poucos livros (reconhecidamente muito poucos), há de fato um excesso de traduções. Entre 1947 e 1972, houve onze traduções alemãs de *O retrato de Dorian Gray* e, após a década de 1950, houve pelo menos dez novas traduções para o inglês de *Madame Bovary*. A tradução é uma das poucas atividades culturais que ainda parecem regidas por uma idéia de progresso (em contraste com, digamos, a acústica). A mais recente é, em princípio, a melhor.

O novo populismo cultural, que insiste em que tudo deve ser acessível a todos, traz consigo a implicação de que tudo deve ser traduzido — ou, pelo menos, ser traduzível. Lembrem-se, como um contra-exemplo, de que a antiga *New Yorker* — chamem a revista de esnobe ou de antipopulista, se quiserem — tinha por norma não publicar ficção em tradução.

Pensem na força da expressão “barreira lingüística” — a barreira que a língua interpõe entre uma pessoa (ou uma comunidade) e outra, a barreira que a tradução “derruba”. Pois é a língua que impõe a separação de uma comunidade em face das outras (“você não fala a minha língua”) e também que cria uma comunidade (“alguém aqui fala a minha língua?”).

Mas vivemos numa sociedade comprometida com a incessante invenção de tradições — vale dizer, com a destruição da fidelidade ao passado local e específico e com a destruição do seu conhecimento. Tudo deve ser remontado, refeito — idealmente, na forma mais portátil, fácil e transmissível.

Um aspecto dominante em nossa ideologia de uma cultura unitária transnacional capitalista mundial é a prática da tradução. Cito: “A tradução é hoje um bote salva-vidas comunicacional da nossa aldeia global”. Nessa perspectiva, a tradução se torna não só uma atividade simplesmente útil e desejável como também imperativa: as barreiras lingüísticas são obstáculos para a circulação mais livre das mercadorias (“comunicação” é um eufemismo para comércio) e portanto devem ser superadas. Subjacente à ideologia do universalismo, se encontra a ideologia dos negócios ilimitados. As pessoas querem sempre que seus produtos alcancem mais gente. Além das teses universalistas implícitas nesse propósito de tradução ilimitada, há implícita uma outra tese, a saber: que tudo pode ser traduzido, se a pessoa souber como fazê-lo. *Ulisses*, Gerard

Manley Hopkins, o que for. E existe uma boa argumentação para se dizer que isso é verdade. (Talvez *Finnegans Wake* seja o único livro importante que não se pode traduzir, pois não está escrito em uma só língua.)

A instrumentalização inevitável dessa idéia da necessidade da tradução, a “máquina de tradução”, nos mostra como o antigo sonho de uma língua universal está vivo e forte. São Jerônimo, a exemplo da maioria dos cristãos dos primeiros séculos, tinha como certo que todas as línguas descendiam da língua-mãe (o hebraico, o idioma original da humanidade, até a petulante construção da Torre de Babel). A idéia moderna é que, por via do computador, todas as línguas podem vir a se tornar uma só língua. Não precisamos de uma língua universal que exista de fato quando temos, ou quando podemos imaginá-la exeqüível, uma máquina capaz de nos dar “automaticamente” a tradução de qualquer língua. Claro, os poetas e os prosadores fantasiosos erguerão no mesmo instante o seu velho lamento sobre o que é inevitavelmente “perdido na tradução” (rima, gosto, jogo de palavras, a força do dialeto), mesmo quando feita por tradutores experientes, pessoais, “autênticos”. Imaginem a proporção da perda se o tradutor não for uma pessoa mas um programa de computador! As instruções num frasco de Tylenol podem ser traduzidas sem perda para qualquer língua. Não é esse o caso num poema de Marina Tsvetaïeva ou num romance de Carlo Emilio Gadda. Mas o projeto de uma máquina de tradução propõe uma outra noção de língua, que identifica língua com comunicação de informação: afirmações. Na nova práxis platônica, os poetas não terão de ser banidos da República. Bastará que se tenham tornado ininteligíveis, porquanto os artefatos que criam com as palavras não podem ser processados por uma máquina.

Esse modelo universalista existe a par da persistência do separatismo das línguas, que postula a incomensurabilidade das culturas, das identidades (políticas, raciais, anatômicas). Assim, na ex-Iugoslávia, uma língua está sendo transformada em várias línguas e existe a farsa de um *clamor* patriótico por traduções. Os dois modelos existem simultaneamente, talvez de forma independente. O patriotismo lingüístico pode continuar a crescer enquanto um país segue uma política econômica que mina a sua soberania nacional, assim como os mais mortíferos mitos da distinção nacional podem conservar seu poder sobre uma população mesmo enquanto ela se torna cada vez mais presa à parafernália cultural do capitalismo de consumo, que é insipidamente supranacional (fabricado no Japão, fabricado nos eua), ou às tecnologias da computação, que promovem de modo inevitável o crescimento de uma língua mundial, o inglês.

Comecei com uma anedota que ilustrava alguns dos paradoxos ideológicos embutidos no exercício da tradução. Terminarei evocando outro fragmento de experiência pessoal: minha participação na transmissão de meus próprios livros em outras línguas. Essa foi uma tarefa especialmente deturpadora no caso de *O amante do vulcão*, com a sua multiplicidade de vozes narrativas e de níveis de linguagem. Publicado em 1992, o romance já existe ou está em vias de existir em vinte línguas; e conferi, frase por frase, a tradução para as quatro principais línguas neolatinas e me pus à disposição para responder a inúmeras perguntas de vários tradutores de línguas que desconheço. Vocês podem dizer que sou obcecada por traduções. Acho que sou apenas obcecada por linguagem.

Não tenho tempo para lhes contar histórias de meus diálogos com os tradutores. Concluirei dizendo que eu gostaria de não sentir mais a necessidade de me colocar à disposição deles. Eu gostaria de poder desistir de tentar ver as palavras, as minhas próprias frases, em inglês, transluzirem. É um trabalho melancólico, e também fascinante. Eu não traduzo. Sou traduzida — no sentido moderno e no sentido obsoleto, perfilado por Wycliffe. Ao supervisionar meus

tradutores, supervisiono a morte bem como a transposição de minhas palavras.

[1995]

* Há um emprego metafórico da tradução-como-adaptação que evoca o sentido mais antigo de tradução: traduzir (transportar) de um veículo para outro. Aqui, não há normas quanto ao que se pode produzir ao seguir o original de maneira mais (em vez de menos) literal; ou (como se recomenda, muitas vezes) ao escolher uma obra inferior para exibir seus talentos. Quando Berlin Alexanderplatz foi “traduzido para o cinema” por Rainer Werner Fassbinder, o cineasta preservou grande parte do espírito da obra-prima de Döblin e também fez um filme que é uma obra-prima. O que pode parecer um contra-exemplo, com resultados igualmente exemplares: Mélo, de Henry Bernstein, está longe de ser uma grande peça, mas Mélo, de Alain Resnais, que segue escrupulosamente o texto do drama de boulevard de Bernstein, escrito em 1928, é um grande filme. Resnais não teve de melhorar a peça de Bernstein. Teve apenas de acrescentar a ela o seu próprio gênio.

Agradecimentos

- “Uma prosa de poeta” foi escrito como introdução a Marina Tsvetáieva, *Captive spirit: selected prose* (Virago Press, 1983).
- “Questão de ênfase” foi publicado em *The New Yorker*, 18 de junho de 2001.
- “Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis” é o prefácio a uma reimpressão de *Epitaph of a small winner* (Noonday Press, 1990).
- “Uma mente de luto” foi publicado no *Times Literary Supplement*, 25 de fevereiro de 2000.
- “O projeto da sabedoria” foi publicado em *The New Republic*, 16 de março de 2001.
- “A escrita em si mesma: sobre Roland Barthes” é a introdução de *A Barthes reader*, org. Susan Sontag (Hill and Wang, 1982).
- “A voz de Walser” é o prefácio a Robert Walser, *Selected stories*, org. Susan Sontag (Farrar, Straus and Giroux, 1982).
- “Danilo Kis” é a introdução a Danilo Kis, *Homo poeticus: essays and interviews*, org. Susan Sontag (Farrar, Straus and Giroux, 1995).
- “*Ferdydurke*, de Gombrowicz” é o prefácio de uma nova tradução de Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (Yale University Press, 2000).
- “Pedro Páramo” é o prefácio de uma nova tradução de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (Grove Press, 1994).
- “DQ” foi publicado em tradução para o espanhol num catálogo do Departamento Nacional de Turismo da Espanha, “España: todo bajo el sol”, em 1985; nunca antes foi publicado em inglês.
- “Uma carta para Borges”, escrita no décimo aniversário da morte de Borges e publicada em tradução para o espanhol no diário *Clarín*, de Buenos Aires, em 13 de junho de 1996, nunca antes foi publicada em inglês.
- “Um século de cinema” foi escrito para ser traduzido para o alemão e ser publicado nessa língua em *Frankfurter Rundschau*, 30 de dezembro de 1995.
- “Do romance ao filme: *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder” foi publicado em *Vanity Fair*, setembro de 1983.
- “Uma nota sobre Bunraku” foi um texto de programa de teatro para as apresentações do Teatro de Bonecos Bunraku na Associação Japonesa em Nova York, em 12-19 de março de 1983.
- “Um lugar para a fantasia” foi publicado em *House and Garden*, fevereiro de 1983.
- “O prazer da imagem” foi publicado em *Art in America*, novembro de 1987.
- “Sobre Hodgkin” foi escrito para *Howard Hodgkin paintings*, catálogo de uma exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de Fort Worth, Texas, 1995, e depois apresentada no Metropolitan Museum em Nova York. Foi publicado pela primeira vez na Inglaterra por Thames & Hudson em 1995.
- “Um léxico para *Available light*” foi publicado em *Art in America*, dezembro de 1985.
- “Em memória dos sentimentos deles” foi escrito para o catálogo *Dancers on a plane: Cage, Cunningham, Johns*, que integrava uma exposição na Galeria Anthony d’Offray, em Londres, entre 31 de outubro e 2 de dezembro de 1989.
- “O dançarino e a dança” foi publicado pela primeira vez na *Vogue* francesa, em dezembro de 1986, em tradução francesa e em inglês.
- “Sobre Lincoln Kirstein” é a revisão, feita em 1997 para uma publicação do New York City Ballet, de uma homenagem a Lincoln Kirstein escrita dez anos antes, no seu octagésimo aniversário, publicada em *Vanity Fair*, em maio de 1987.
- “Fluidos de Wagner” foi publicado no programa de uma montagem de *Tristan und Isolde*, dirigida por Jonathan Miller, na Ópera de Los Angeles em dezembro de 1987.
- “Um êxtase de lamento” foi publicado no programa de uma montagem de *Pelléas et Mélisande*, dirigida por Robert Wilson no Festival de Salzburgo em julho de 1997.
- “Cem anos de fotografia italiana” é o prefácio de *Italy: one hundred years of photography* (Alinari, 1988).
- “Sobre Bellocq” é a introdução de uma nova edição de E. J. Bellocq, *Stroyville portraits* (Jonathan Cape and Random House, 1996).
- “Os bebês de Borland” é o prefácio de *The babies*, de Polly Borland (Power-House Books, 2001).
- “Certos Mapplethorpes” é o prefácio de *Certain people: a book of portraits*, de Robert Mapplethorpe (Twelvetreets Press, 1985).
- “Uma foto não é uma opinião. Ou é?” foi escrito como um apêndice para *Women*, de Annie Leibovitz (Random House, 1999).
- “Homenagem a Halliburton” foi publicado em *Oxford American*, março-abril de 2001.
- “Isolamento”, um dos ensaios inspirados por “Borges y yo”, de Borges, foi compilado em *Who’s writing this?*, org. Daniel Halpern (Ecco Press, 1995).
- “A escrita como leitura”, colaboração para uma série intitulada “Writers on Writing”, em *The New York Times*, foi publicado em 18 de dezembro de 2000.
- “Trinta anos depois...” é o prefácio de uma edição da tradução espanhola de *Against interpretation* (Alfaguara, 1996). Foi

publicado primeiro em inglês em *Threepenny Review* (verão de 1996).

“Questões de viagem” foi publicado no *Times Literary Supplement*, 12 de junho de 1984.

“A idéia de Europa (mais uma elegia)” começou como uma palestra proferida em um congresso sobre a Europa, realizado em Berlim no fim de maio de 1988. Nunca antes veio a público em inglês.

“O lamento bastante cômico de Píamo e de Tisbe (um interlúdio)” foi escrito para o catálogo de uma exposição de arte em Berlim e publicado primeiramente lá, em tradução para o alemão, em *Die Endlichkeit der Freiheit Berlin 1990*, org. Wulf Herzogenrath, Joachim Sartorius e Christoph Tannert (Edition Hentrich, 1990). Veio a público em inglês em *The New Yorker*, 4 de março de 1991.

“Respostas a um questionário” foi escrito em julho de 1997, em resposta a um questionário enviado por uma publicação trimestral francesa. Foi publicado em francês em “Enquête: Que peuvent les intellectuels? 36 écrivains répondent”, *La Règle du Jeu*, n° 21 (1998), e nunca veio a público em inglês.

“Esperando Godot em Sarajevo” foi publicado antes em *The New York Review of Books*, 21 de outubro de 1993.

“‘Lá’ e ‘aqui’” foi publicado em *The Nation*, 25 de dezembro de 1995.

“Joseph Brodsky” foi escrito em 1997 como posfácio de Mikhail Lemkhin, *Joseph Brodsky/Leningrad Fragments* (Farrar, Straus and Giroux, 1998).

“Sobre ser traduzida”, palestra proferida em dezembro de 1995 num congresso sobre tradução realizado na Universidade de Columbia e organizado por Francesco Pellizzi, editor de *Res*, foi publicado em *Res* 32 (outono de 1997).

Copyright © 2001 by Susan Sontag

Título original

Where the stress falls: essays

Capa

João Baptista da Costa Aguiar

Foto de capa

Indian sky (1988-9), de Sir Howard Hodgkin.

Cortesia de Anthony d'Offay Gallery

© Howard Hodgkin

Preparação

Leny Cordeiro

Revisão

Otacílio Nunes

Cecília Ramos

[2005]

Todos os direitos desta edição reservados à
editora schwarcz ltda.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — sp

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br